

**LO BIOGRÁFICO, LO TESTIMONIAL Y LO DOCUMENTAL COMO
INSTRUMENTOS PARA LA PUESTA EN ESCENA.**

Candidatos/as:

Constanza Antonia Orellana Arancibia

Opta al grado de Licenciado en Teatro con mención en Dirección Teatral

Constanza Fabiola Silva Núñez

Opta al grado de Licenciado en Teatro con mención en Dirección Teatral

Javiera de Luna Vilches Suárez

Opta al grado de Licenciado en Teatro con mención en Dirección Teatral

Profesor(a) Guía:

Doctor Francisco Javier Albornoz Farías

ÍNDICE

1.- Introducción.....	3
2.- Definición de conceptos	
- 2.1 Lo Biográfico.....	5
A) Teatro Biográfico.....	12
B) Biodrama.....	12
- 2.2 Lo Testimonial.....	15
- 2.3 Lo Documental.....	22
3.- Análisis de lo biográfico, lo testimonial y lo documental en las obras <i>Escuela y Mateluna</i> de Guillermo Calderón.....	35
- 3.1 Lo biográfico en las obras de Guillermo Calderón.....	39
A) Guillermo Calderón.....	39
A.1) <i>Escuela</i>	41
A.2) <i>Mateluna</i>	43
B) Jorge Mateluna.....	46
B.1) <i>Escuela</i>	47
B.2) <i>Mateluna</i>	49
- 3.2 Lo testimonial en las obras de Guillermo Calderón.....	52
A) Los testimoniante en <i>Escuela</i>	52

B) Los guerrilleros anónimos.....	53
C) Jorge Mateluna.....	53
D) Los actores.....	54
E) La verdad del testimonio v/s la ficción de la puesta en escena...55	
E.1) <i>Escuela</i>	56
E.2) <i>Mateluna</i>	56
- 3.2 Lo documental en las obras de Guillermo Calderón.....	58
A) <i>Escuela</i>	58
B) <i>Mateluna</i>	62
4.- Conclusión.....	68
5.- Bibliografía.....	70
6.- Anexos.....	75
A) Entrevista a Guillermo Calderón.....	75
B) Fotografías.....	96

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de nuestra Memoria de pregrado se desarrolla en dos momentos. Primero, se intentará una definición de los conceptos de lo biográfico, lo testimonial y lo documental, para en una segunda instancia, vincular los conceptos trabajados como instrumentos para la construcción de la puesta en escena, a partir del análisis de su uso en dos obras escogidas de Guillermo Calderón, *Escuela* y *Mateluna*, la cuales se presentaron en abril de este año en la Sala Antonio Varas de Santiago.

El objetivo de esta investigación es reconocer desde la dirección teatral nuevas formas y herramientas para trabajar aspectos de lo real a través de las biografías, testimonios y documentos en el teatro actual.

Esta investigación nace en el año 2016 a partir de la incursión de cada una en el programa de la mención de dirección teatral que ofrece la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. En este camino, descubrimos nuestro interés en trabajar con registros biográficos o históricos extraídos desde documentos, relatos y testimonios, para tensionar así lo real y la ficción, lo privado y lo público. La metodología con la que trabajamos implicó la especialización y profundización de cada una en un concepto.

La selección de *Escuela* y *Mateluna* como obras a analizar nace a partir de su construcción escénica basada en registros históricos que se sustentan en archivos, para articular así los temas abordados de índole histórico/político propuestos y tratados en las obras. Por lo que creímos posible la vinculación con los conceptos de lo biográfico, lo testimonial y lo documental, con el carácter referencial de estas obras. La primera obra, *Escuela*, se gesta como el rescate de la memoria de un grupo que forma parte de la historia omitida de nuestro país en tiempos de régimen militar; y la segunda, *Mateluna*, nace por el caso puntual de Jorge Mateluna, quien fue colaborador en la recopilación de información en *Escuela*, y que en el año 2013 es encarcelado por un juicio sustentado en pruebas falsas levantadas por el sistema judicial chileno. Ambas obras fueron escritas y dirigidas por

Guillermo Calderón, quien es un destacado dramaturgo y director de la escena actual a nivel mundial.

Luego de la selección de las obras, asistimos a las funciones para tomar las primeras notas de observación de nuestro objeto de estudio, identificando así los conceptos estudiados en nuestra investigación, utilizados como un mecanismo de lenguaje y construcción para la puesta en escena que aborda lo político, la historia, la memoria y lo teatral articulado desde las decisiones de dirección de Calderón. Una vez hecho esto entrevistamos al director para complementar el análisis de las obras, distinguiendo los recursos escénicos que trabajan la biografía, el documento y el testimonio, dialogando nuestras observaciones con los recursos *extra escénicos* en los que se basó Calderón para la creación de sus obras.

2.1 LO BIOGRÁFICO

¿Por qué se escriben biografías? ¿Por qué llevar lo biográfico de una persona a escena? Cuando se habla de una persona, ¿se traspasa el límite de su intimidad? Y si es así, es decir, si se diluye el límite de su intimidad, ¿se traspasa necesariamente aquella intimidad a la escena? ¿Por qué buscar generar aquel espacio íntimo en un espacio público como lo es la puesta en escena? ¿Cómo sumergir a todos los presentes en ese espacio minúsculo e infinito que es la intimidad de alguien, de un otro?

La palabra biografía “proviene del griego βιογραφία, formada por dos elementos léxicos: βιο (*bios*, ‘vida’) y γραφία (*graphía*, ‘escritura’). El término biografía se refiere a la historia de la vida de una persona, desde su nacimiento hasta su muerte” (Diccionario etimológico). De manera que, al estudiar la Biografía de otra persona, podemos reconocer los caminos que ha seguido dicho ser en el desarrollo de su vida y constatar su consecuente devenir. Por otra parte, al hablar de biografía, nos estamos refiriendo a un conjunto de obras (en diversos formatos), que narra o enumera los sucesos de una vida en particular, pero que no tiene una estructura necesariamente establecida, lo que da origen a diversas configuraciones dentro de lo que se va a llamar lo biográfico.

Una buena definición de lo biográfico es la que da Leonor Arfuch en su libro *El Espacio Biográfico*:

Universo de géneros discursivos consagrados que tratan de aprehender la cualidad evanescente de la vida oponiendo, a la repetición abrumadora de los días, a los desfallecimientos de la memoria, el registro minucioso del acontecer, el relato de las vicisitudes o la nota fulgurante de la vivencia, capaz de iluminar el instante y la totalidad. (Arfuch, 17)

Uno de los aspectos que se desprende de esta cita, es la importancia de ciertas cualidades y características propias del tiempo en el que se sitúa la explosión en el enfoque biográfico. Pues, si bien se refiere a la consagración de géneros abocados a la vida de una

persona en particular -sea quien sea- Arfuch pone un énfasis sobre la condición que encierra, no sólo al sujeto biografiado sino, y sobre todo, a todos quienes lo rodean y que, más aún, se interesan por escribir y estudiar dichas biografías. La primera característica que menciona es la intención de “aprehender la cualidad evanescente de la vida”, cualidad que se vuelve un indicador fundamental del sentir global de nuestro tiempo, y así lo destaca el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman en su libro *Modernidad Líquida* en el que, como el mismo nombre lo indica, hace una analogía de esta cualidad de la modernidad con el estado líquido de la materia que por su condición propia de fluidez se ve impedida de conformar o sustentar estabilidad y, más aún, imposible de detener o asir, dando la sensación de que la vida se nos escapa entre las manos. Este autor nos recuerda que “los fluidos se desplazan con facilidad. (...) no es posible detenerlos fácilmente – sorteando algunos obstáculos, disuelven otros o se filtran a través de ellos, empapándolos–. Emergen incólumes de su encuentro con los sólidos” (Bauman, 8), o como dirá Marshall Berman en *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire*, adhiriendo a esta visión de la humanidad moderna: “las sólidas formaciones sociales que nos rodean se han desvanecido (...) el escenario mundial se ha desintegrado y metamorfoseado en algo irreconocible, surrealista, en una construcción móvil que se desplaza y cambia de forma bajo los pies de los intérpretes.” (Berman, 86). Para Bauman, al igual que como deja entrever Berman, es una condición que se vuelve contra la sociedad misma, ya que ésta es intencionada conscientemente por la creciente necesidad de cambio de una época en donde el modelo que regía, en todo ámbito, era rígido e impenetrable, indiferente a las exigencias sociales, y el autor lo señala valiéndose del postulado “derretir lo sólido” que levanta el *Manifiesto Comunista*, distinguiendo que “Si el ‘espíritu’ era ‘moderno’, lo era en tanto estaba decidido a que la realidad se emancipara de la ‘mano muerta’ de su propia historia... y eso sólo podía lograrse derritiendo los sólidos” (Bauman, 9). En este punto, Berman va a coincidir y así partir desde la misma base del manifiesto escrito por Marx y Engels, pero ahondando en el rol de la burguesía -a la manera que razonan los autores de dicho manifiesto-, clase que sería la propulsora de la modernidad y, en gran medida, estabilizadora de la misma, exponiendo que “El segundo gran logro burgués ha

sido liberar la capacidad y el impulso humanos para el desarrollo: para el cambio permanente, para la perpetua conmoción y renovación de todas las formas de vida personal y social” (Berman, 89), lo que traería consigo la condena de que “Sometido a esta presión, todo burgués, desde el más pequeño al más poderoso, se ve forzado a innovar, simplemente para mantenerse a flote (...); aquel que no cambie activamente por propia voluntad, se convertirá en víctima pasiva de los cambios impuestos draconianamente por quienes dominan el mercado” (Berman, 89). Es en esta perspectiva que podemos considerar la paradójica conducta que señala Arfuch en la definición tomada de *lo biográfico* al mencionar la “repetición abrumadora de los días”. Y es paradójica puesto que, si bien resulta claro el reconocimiento de nuestra sociedad o contexto con lo expuesto sobre la *evanescencia* de nuestros días, también es cierto, implícita o explícitamente, el hecho de que la rutina consume a la sociedad en general, y esto únicamente por el sentir individual de la mayoría de sus componentes. Al respecto se refiere también Berman por una conducta que deriva desde lo practicado por gran parte de la población, y es que “De todos los maravillosos modos de actividad abiertos por la burguesía, la única actividad que realmente significa algo para sus miembros es hacer dinero, acumular capital, amontonar plusvalor; todas sus empresas son meramente medios para alcanzar este fin, y no tienen en sí mismas más que un interés intermediario y transitorio.” (Berman, 88) ¹

Por otro lado, está el “desfallecimiento de la memoria” apuntado por Arfuch, ante lo cual parece oportuno detenerse en el estudio que hace Andreas Huyssen sobre la necesidad del rescate de la memoria que percibe en la actualidad. Huyssen plantea que “Discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente después de la década de 1960 como

¹ Este aspecto parece contribuir a la condición de caer en el sin sentido de la repetición, ya que se valora, por sobre la vocación, el factor de ‘sustentabilidad’ económica. Y esto se refleja tanto en la denominada *terciarización*, que es el aumento de oficios operacionales que pertenecen al sector terciario del ámbito económico -por sobre el sector industrial o secundario que tanta preponderancia tuvo en el siglo XVIII generando incluso la Revolución Industrial-, a favor de la exigencia de la velocidad en que nos envuelve la vorágine actual, como por ejemplo los servicios de comunicación o venta de seguros de salud y de vida, como también en el ritmo acelerado y atochado que se constata en cualquier urbe mundial, sobre todo en las capitales, en donde el ritmo difícilmente permite detenerse a costa de ser empujado/a si es que no pisoteado/a por la masa indiferenciada que consume a la vez que es consumida.

consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas” (Huysen, 14), dando sustento al contexto en el que sitúa Arfuch, la creciente utilización de lo biográfico en distintas áreas artísticas. Huysen profundiza en la revisión del rescate de la memoria partiendo del surgimiento de los discursos memoriales transnacionales, del mundo globalizado, iniciado con el Holocausto, pero va a enfatizar sobre el posterior acento que se pone en lo particular y local de cada sociedad, ejemplificando en “los intentos recientes en la Argentina y en Chile de crear esferas públicas para la memoria ‘real’, que contrarresten la política de los regímenes posdictatoriales que persiguen el olvido a través tanto de la ‘reconciliación’ y de las amnistías oficiales como del silenciamiento represivo” (Huysen, 20), así como en distintos ejemplos de otros países y continentes. Y es desde este reconocimiento de particularización que van brotando, desde la generalización, nombres y apellidos, así como días y lugares específicos de sucesos que marcan irreversiblemente la historia de estos seres particulares, a la vez que construyen la historia de la sociedad y cultura local.

Asimismo, desde el campo de la Historia surge un nuevo enfoque de estudio denominado *Historia de las Mentalidades*, no libre de complejos y encendidos debates que, como uno de sus máximos exponentes define, es el “estudio de las meditaciones y de la relación dialéctica entre las condiciones objetivas de la vida de los hombres y la manera en que la cuentan y aun en que la viven (...) La prospección de las mentalidades, lejos de ser un camino mistificador, se convierte en una ampliación esencial del campo de investigación” (Vovelle, 19). Dicho de otra forma, es el reconocimiento del estudio y reconstrucción de biografías ya no sólo con acontecimientos aislados, sino que con la totalidad de sucesos que han construido la vida de una persona. La historiadora chilena Isabel Torres Dujisin, quien considera la resonancia de lo biográfico en la sociedad, menciona sobre el origen de la Historia de las Mentalidades:

Esta aproximación histórica había surgido inicialmente a la sombra de la historia social, que se refería fundamentalmente a las masas anónimas, o de la economía, que empleaba preferentemente métodos cuantitativos. La ‘otra historia’, como se denominó a la de las Mentalidades, puso énfasis en

aquellos ‘residuos’ que la historia tradicional había dejado de lado. (Torres Dujisin, 72)

Esta mirada otorgaría realce a la reconstrucción de la historia desde las biografías, autobiografías, memorias, diarios de vida y cuanto material ayudara a comprender el complejo entramado que es la mente humana, y la consecuente trayectoria de cada individuo en la vida.

Complementando el razonamiento expuesto por Huyssen podemos citar al destacado documentalista chileno Patricio Guzmán, quien expone: “cuando la gente dice ‘ya está bueno de hablar del pasado’, yo te diría que no hemos hablado nada del pasado, si en América Latina tenemos una colección de héroes de cartón piedra, yo no siento respeto por las estatuas de los héroes, porque no me han contado su verdadera historia. Entonces tenemos que reconstruir y reescribir la historia para tener una base de futuro”, analizando que “en Chile los jóvenes se quejan de que los padres no contaron lo que pasó, de que el Estado y los libros de historia no contaron lo que pasó. Entonces ahora hay un movimiento estudiantil potente que quiere una mejor educación, pero lo que hay detrás es una indignación que viene por la falta de información sobre la historia reciente”. (Guzmán)

Por otra parte, José Antonio Sánchez en *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*, haciendo un análisis sobre la realidad, y cómo juega ésta en las distintas expresiones artísticas, llega a distinguir tres niveles en el campo de la construcción realista:

Lo real, la realidad –ilusión compartida– y la ilusión –segunda realidad–. En el análisis de Bourdieu lo real se identifica con la estructura social, pero en otros análisis podría ser identificado con el espíritu racional –idealismos–, la materia –realismo crudo–, o la vida –realismo impresionista–. La realidad es el ‘referente universal garantizado de una ilusión colectiva’, que sirve como garantía para la evaluación del resto de las ficciones; es la representación o composición en que la sociedad se concibe, que incluye lo real, pero disponiéndolo de un determinado modo. Finalmente, estaría la *illusio*, la segunda realidad, no compartida, sino reservada a unos pocos, o incluso a

uno solo... (Sánchez, 46)

La Historia que se ha escrito, tanto desde la oficialidad de lo impreso en los libros de historia como en el acontecer diario propagado por los medios de comunicación masiva, está cimentada sobre bases irregulares, en donde hay datos que se cuentan y datos que se ocultan (sumado a que la historia masificada se inscribe desde la mano de un individuo, o de un grupo reducido, el cual tiene una perspectiva particular, es decir subjetiva), y que poco a poco se ha ido des-ocultando generando quiebres cualitativos y cuantitativos en aquellas bases. En gran medida, es gracias a esto, y ya no sólo en la Historia, que opera la consagración de géneros que apuntan hacia lo biográfico y/o la reconstrucción de la historia en base a vidas particulares como acción ante el desfallecimiento de la memoria.

Este panorama es reconocible desde la esfera teatral, en directores que dedicaron su trabajo a la búsqueda de instalar la realidad en escena, ya hayan adscrito al Realismo, al Naturalismo o al Impresionismo. De lo cual desprenderemos dos hitos y diferencias relevantes en el desarrollo del enfoque biográfico. Primero está (dentro de otros autores) Chejov y Stanislavski con su “exigencia, casi obsesiva, de una documentación precisa sobre los referentes reales que habían de servir de modelos a la construcción artística, así como sobre los contextos históricos y sociales en los que tales modelos se inscribían” (Sánchez, 38). En estas estéticas del Realismo se ve la necesaria especificidad y particularidad de *él* o *la* persona con *su* contexto los que, precisamente por ser ellos, iban a incidir en la escena teatral. La fijación ya no era “lo real material, sino lo real vivido” (Sánchez, 39), y esta necesidad de explotar la obra dramática desde el interior de los personajes, es lo que lleva a Stanislavski a crear primero el método de la memoria emotiva, que luego evoluciona al método de las acciones físicas, con el que logra satisfacer la imperiosa necesidad de la representación de la vida particular.

Pero, el segundo hito que hemos de diferenciar, es la orientación hacia un análisis más concreto y no hacia ese *hombre abstracto* que denominó Emile Zola. Y es que, ante esta vuelta hacia el interior psicológico, tanto Zola como Piscator y Bertolt Brecht van a reaccionar. Este último “opuso un realismo concreto basado más bien en la sociología,

primero, y en el materialismo dialéctico, después” (Sánchez, 52) manifestando que “una obra de arte es tanto más realista cuando más claramente se reconozca en ella un dominio de la realidad.” (Sánchez, 63) Entonces, estos referentes coinciden en “la necesidad de rehuir la representación de la realidad ilusoria para hacer comprensible la realidad profunda. Esto dio lugar a que, en ocasiones, lo real llegara a escena liberado de la tensión compositiva e ilusoria.” (Sánchez, 59)

A pesar de las diferencias marcadas entre este grupo de directores de la escena teatral, hay una inquietud creciente desde aquella época, y es la necesidad de revelar la realidad con sus problemáticas reales en escena. De igual forma, podemos percibir los inicios del surgimiento del enfoque que derivaría en lo biográfico.

La sensación implícita o explícitamente generalizada de no tener la certeza del por qué y para qué de la vida; de carrera interminable por conseguir no solo estabilidad económica, sino que también incrementar día a día el plusvalor; y la necesidad de conocer la versión verdadera y sin ocultamientos de la historia, serían algunos factores desde los que surge la necesidad de develar y resaltar las individualidades, de estudiar y registrar el camino recorrido, primero por personas acalladas por gran parte de la humanidad, luego por aquellas personas reconocidas ampliamente por la sociedad tanto positiva o negativamente, y, por último, por todas las personas que expongan biografías cercanas o autobiografías, en los diversos géneros que se puedan presentar. Todos quieren ser parte de la historia, hay una negación al olvido, un terror generalizado al olvido, a la nada.

El interés y aceptación de lo biográfico se ha hecho masivo desde las esferas más ávidas de conocimiento -como las innumerables películas y documentales sobre personas que han aportado tanto al pensamiento filosófico, desarrollo científico, y otros campos- hasta las esferas más triviales y de gran alcance popular, como la explosión de los “Reality show”, en donde no hay otro objetivo que ver el desarrollo de distintas personas (conocidas o desconocidas) dentro de un contexto de exposición de una falsa intimidad. Y esto viene a responder a la misma condición que engloba a nuestro tiempo, una Modernización en donde cada individuo intenta desesperadamente “abrirse paso a través

de la vorágine y hacerla suya.” (Berman, 2)

Adentrándonos al género teatral que toma lo biográfico nos centraremos en 2 propuestas: el Teatro Biográfico y el Biodrama.

A) Teatro Biográfico

El teatro biográfico surge como una tendencia en nuestra época actual, en donde “Aparecen asociadas a búsquedas experimentales o a indagaciones hiperrealistas, poniendo en cuestionamiento la premisa de ficción. Se busca el tratamiento escénico de historias de vidas reales, se juega con lo autobiográfico. Los espectáculos se estructuran en un abanico de propuestas con mayor o menor peso ficcional. (Sagasetta, 1)

Un ejemplo del tratamiento biográfico como instrumento para la puesta en escena es la obra *Todo se limita al deseo de vivir eternamente* del director Jesús Urqueta. Esta obra toma un caso de la vida real y, a través de su protagonista, se denuncia la deuda histórica del Estado chileno con los profesores.²

B) Biodrama

El Biodrama es una propuesta creada por la directora argentina Viviana (Vivi) Tellas en el año 2002, que surge luego de “girar alrededor de una idea: buscar teatralidad fuera del teatro” (Tellas), lo que resulta en trabajar con “personas comunes y con los mundos reales a los que pertenecen” (Tellas). Como *Mi Mamá y mi Tía* (2003), que fue la primera obra que trabaja dentro de este proyecto al que Tellas llama Proyecto Archivo, en donde las protagonistas son su propia madre y tía haciendo un recorrido autobiográfico por los

² La obra expone la problemática en una profesora que “después de oír por radio una entrevista de la entonces Ministra de Educación, Mónica Jiménez, que desconocía la deuda histórica del Estado chileno con los profesores” (Sitio web GAM) decide suicidarse en la que fue su primera escuela. Esta obra, además de ficcionar un hecho real, trabaja la puesta en escena con dibujos reales realizados por un niño en el contexto de aprendizaje en el colegio. Material de archivo que es del mismo director de la obra. Hecho que no necesita ser de conocimiento público, pues lo que se expone no es la vida del director, sino de la profesora desde donde se denuncia una injusticia padecida por muchos profesores de Chile, pero sí se sirve de ese material como instrumento para la creación de la obra, instalando en escena una cuidadosa intimidad para ser el escenario donde una profesora, que se aprecia llena de amor por su oficio al contemplar dichos dibujos de niño, decide acabar con su vida.

pasajes familiares más 'teatrales', como "historias que se repiten, engaños, viajes, episodios traumáticos, traiciones, amores, muertes..." (Tellas). Otro ejemplo es *Escuela de Conducción* (2004) en donde, luego de tomar un curso de manejo, le propone a los dos profesores de conducción y a una mujer trabajadora de la agencia (la única de los trabajadores que no sabe manejar) hacer una obra de teatro para "desplegar las extrañas relaciones que se establecen entre las personas y los autos en una gran ciudad contemporánea como Buenos Aires". Lo mismo ocurre con *Mujeres Guía* (2005) en donde "Tres mujeres-guía comparten en voz alta los secretos de un trabajo especial: hacer de una ciudad un espectáculo para extraños" (Tellas), obra que nace luego de que Tellas experimentara una visita guiada en un viaje por Perú y constatará: "acá hay repetición, hay una audiencia, hay un texto, hay teatro" (Tellas).

De ahí que propone el Umbral Mínimo de Ficción (UMF), argumentando que:

La zona de los mundos que me interesa es ese umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro: es lo que yo llamo Umbral Mínimo de Ficción (UMF). Hay UMF, por ejemplo, en la tendencia natural a la repetición que tiene el comportamiento humano. Creo que en todo no actor hay una 'actuación', pero es una actuación siempre amenazada; está signada por el azar, el error, la falta de solvencia. (Díaz)

Vivi Tellas se queda con las acciones y los hechos que desarrollan y envuelven las biografías de las personas comunes y corrientes que habitan el mismo mundo que ella, hasta el grado de trabajar no con actores ni actrices, sino que con las mismas personas de las que toma las historias. A lo que expresa: "Mi premisa es que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, de saberes, textos, imágenes. El punto de partida es muy simple: veo algo o alguien que me entusiasma, me despierta curiosidad, y muchas veces estoy sola y pienso: 'Qué bueno sería poder compartir esto'." (Tellas)

En definitiva, visto que biografía es una narración (tenga las cualidades y/o estructura que tenga aquella narración) de un o unos sujeto/s en particular, nos da la posibilidad de

naufragar en el laberinto que es la vida, la existencia, a partir de un tercero. Y, como buen laberinto, hay una infinidad de recorridos trazados y por trazar (y no siempre con dirección única). Por consiguiente, nos otorga un abanico de ejemplos y/o posibilidades de encaminar las propias vidas y, por lo tanto, de recobrar la esperanza en la importancia de cada vida dentro de la totalidad, o de alejarse del pesimismo en el que nos hace caer el sistema imperante de vida en sociedad. Lo que para algunos efectos bien podría ser lo mismo.

2.2 LO TESTIMONIAL

Entendiendo el lenguaje como generador de realidades, la palabra cobra protagonismo en el límite entre el sujeto y el mundo. La significación de las palabras es fundamental para comunicar, entregar información o transmitir una idea y complementan el proceso en el acto de testimoniar. Desde aquí nace un enfoque hacia el testimonio como un acto de comunicación basado en el cuerpo hablante donde el lenguaje, la palabra del yo como testigo ayuda a completar el proceso.

La Enciclopedia Jurídica define el testimonio como “acto por el cual una persona atestigua la existencia de un hecho del que ha tenido personalmente conocimiento” (Enciclopedia Jurídica, *parr.* 1)

Aclaremos que la definición de testigo es más que una persona que solo tiene información sobre un hecho. La particularidad del testigo se encuentra en que, con esa información que posee, está apostando a la afirmación o transformación del hecho que atestigua.

No solo en el ámbito jurídico nos encontramos con estos términos, en la literatura se aplica generalmente a las autobiografías o narraciones en primera persona, donde se centra la información en relatos reales. Se discute mucho acerca de si el testimonio es o no una forma discursiva o un nuevo género literario y según las características se le confunde con la autobiografía.

El precursor de la novela testimonial en Latinoamérica fue Miguel Barnett en los sesenta con *Biografía de un cimarrón*. Este antropólogo cubano lo que busca al contar esta historia en primera persona en un “desenmascaramiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo, describiéndolo por boca de unos de los protagonistas”. (Gutiérrez, 59)

Entre la literatura escrita por mujeres en Chile, se destacan los diarios de vida, crónicas de viaje y autobiografías entre los que podríamos mencionar los relatos de Inés Echeverría de

Larraín, las crónicas de Teresa Wilms y el testimonio ficcionado de María Carolina Geel.

Hay distinciones que podríamos hacer entre lo literario y lo no literario, la mayor diferencia que se encuentra en un relato testimonial es que el testigo es una historia viva. Si bien se puede categorizar como novela-testimonio, narración documental o incluso se ha llegado al término de socioliteratura, el testimonio no es una obra de ficción. El hecho de *dar testimonio* hace referencia a una historia verdadera donde la persona que narra realmente existe, a diferencia de la literatura que por más que esté narrada en primera persona puede ser algo ficticio o imaginario. Quien da su testimonio es una persona real que continúa viviendo y actuando en una historia que también es real y que también continúa, a diferencia del relato literario donde la historia de los personajes termina con el fin de la historia.

En el ámbito periodístico, Gargurevich define el testimonio como “la técnica de redactar hechos presenciados o vividos por el autor, exponiéndolos en primera persona para lograr mayor énfasis y/o dramatización de su calidad de testigo” (Gargurevich, 151)

Gargurevich divide en dos grandes grupos el testimonio periodístico:

Testimonio directo; como aquel relato publicado directamente tal y como lo escribió y redactó el periodista, no es la historia de vida, solo un breve trozo de esa historia que deberá contener elementos de interés para el receptor. En el momento de escribir el testimonio directo el periodista debe manejar con soltura la redacción, la ortografía y la coordinación.

Testimonio indirecto; aquel en que la persona o el testigo relata los hechos al redactor y éste lo escribe en primera persona como si hubiera sido redactado por el testigo. Normalmente lleva el epígrafe de “tal como lo contó a...”. Es un relato hecho a un redactor que luego expresara la historia a través del género testimonial. Generalmente es información obtenida mediante una entrevista.

Desde el teatro lo que nos interesa del testigo es precisamente esa relación experiencial

de la está cargada un testimonio. Alguien que no solamente narra un hecho, sino que esa narración está presente en su cuerpo como principal fuente de información. Hay una voz que reclama ser escuchada, una persona que, metafóricamente hablando, se desnuda a través de la verdad, y ese es uno de los grandes debates que podemos establecer. Si el testimonio es sinónimo de verdad o no. ¿Cómo corroboramos si lo que está diciendo el testigo es la verdad? ¿Qué nos asegura que está relatando los hechos como fueron realmente?

Paulo Freire establece que no hay palabra verdadera que no tenga una unión inquebrantable entre acción y reflexión. Esto hace que la palabra verdadera sea transformadora del mundo.

De la palabra por sí sola no se puede esperar cambiar el mundo al igual que con el teatro, pero este diálogo que nos presenta Freire entre oprimido/opresor podríamos analizarlo y aplicarlo a la relación testigo/oyente, o también actor/espectador. Donde hay un sujeto que comunica, un receptor, y un mensaje cuya veracidad queda en manos de quien lo pronuncia:

“La existencia, en tanto humana, no puede ser muda, silenciosa, ni tampoco nutrirse de falsas palabras sino de palabras verdaderas con las cuales los hombres transforman el mundo. Existir, humanamente, es “pronunciar” el mundo, es transformarlo. El mundo pronunciado, a su vez, retorna problematizado a los sujetos pronunciantes, exigiendo de ellos un nuevo pronunciamiento. Los hombres no se hacen en el silencio, sino en la palabra, en el trabajo, en la acción, en la reflexión. Mas si decir la palabra verdadera, que es trabajo, que es praxis, es transformar el mundo, decirla no es privilegio de algunos hombres, sino derecho de todos los hombres. Precisamente por esto, nadie puede decir la palabra verdadera solo, o decirla para los otros, en un acto de prescripción con el cual quita a los demás el derecho de decirla. Decir la palabra, referida al mundo que se ha de transformar, implica un encuentro de los hombres para esta

transformación.” (Freire, 71)

El acto de testimoniar siempre está relacionado con un hecho sucedido en pasado y que por distintos factores se lo trae al presente. De este puente temporal podríamos decir que está a cargo la memoria. Encargada de traer al presente. De revivir aquellas escenas que están en la memoria lo más fidedigna posible.

Escarbar en la memoria no siempre es un trabajo fácil, muchas veces resulta difícil transitar esa línea o en muchos casos no se quiere activar ese pasado porque puede resultar traumático para quien lo recuerda:

“ya nos ha enseñado Freud que la memoria y el olvido están indisolublemente ligados una a otro, que la memoria no es sino otra forma del olvido y que el olvido es una forma de memoria oculta. Sin embargo, lo que Freud describió de manera universal como los procesos psíquicos del recuerdo, la represión y el olvido en un sujeto individual se vuelve mucho más claro en las sociedades de consumo contemporáneas” (Huysen, 23)

A lo que hace referencia Huysen es que hay que tener en cuenta que el olvido no aparece por azar. Tiene una causa relacionada con el interés consciente o inconsciente de los sujeto y de las sociedades. “El olvido es una formación del inconsciente que obedece a una dinámica y a una economía psíquica, donde se ahorra un sufrimiento o se soluciona una dificultad. La memoria más que un relato de las cosas puras nos permite una transcripción de los hechos”. (Sotelo, 122-135)

Hablar de memoria es hablar de historia, ya sea de un individuo particular o de un pueblo entero. La memoria trae consigo una historia o viceversa, revisar la historia es revisar también la memoria.

Si hacemos una revisión en nuestra historia como país, podemos abrimos a escuchar aquella historia no contada, la distinta a la que sabemos, donde se abre una brecha hacia una historia que ha dejado cicatrices en nuestro presente y hasta el día de hoy se siguen

escuchando voces que cuentan su versión de los hechos. Y es ahí donde podríamos encontrarnos con una memoria cargada de dolor, angustia y cicatrices fruto de los terribles efectos de la dictadura en nuestro país. No es extraño entonces que exista una negación del pasado en nuestra nueva democracia chilena, una especie de voluntad de amnesia de quienes buscan sanar tales efectos. Moulian en relación a esta negación del pasado señala lo siguiente:

“Un elemento decisivo del Chile Actual es la compulsión al olvido. El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites. En ellas esta negación respecto al pasado genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla. Existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido. Trauma para unos, victoria para otros. Una imposibilidad de comunicarse sobre algo que se denomina de manera antagónica: golpe, pronunciamiento; gobierno militar, dictadura; bien de Chile, catástrofe de Chile.” (Moulian, 31)

La tortura y el trauma generados a partir de esto, ha sido una marca que se mantiene viva en la memoria de los chilenos. La experiencia del golpe militar activa el registro testimonial como un fenómeno amplio e inusitado a la producción textual. Podríamos señalar que el primer texto testimonial es el discurso de Salvador Allende porque en él están presente la convicción de que la voz se ejerce desde un punto particular y dramático de la historia; que el discurso se organiza y afirma desde una postura personal, donde el emisor es a la vez testigo y actor de los hechos y que su verdad se alza en conflicto contra el silenciamiento.

El sentido y función del relato testimonial tiene distintos rasgos a partir de sus condiciones objetivas de producción y del circuito donde se quiera insertar. Por ejemplo los textos escritos en el exilio y destinados a un público no informado de la situación, buscan denunciar la experiencia y compartir el drama vivido. No se trata solo de leer el pasado sino de cruzarlo con el presente.

A modo de ejemplo Alejandra Oberti, socióloga especialista en teoría social contemporánea, cuyo objeto de estudio son los testimonios de la militancia en los años setenta en la Argentina, desarrolla algunas consideraciones acerca del carácter del testimonio. En primer lugar, señala que el testimonio es algo más que el relato de la experiencia. Al narrar, al argumentar sobre los hechos vividos, el que narra no repite mecánicamente una y otra vez lo mismo, sino que se sitúa cada vez en un sitio diferente, en un sitio que no es nunca exactamente el mismo porque ningún presente es idéntico al anterior. Roberto Pittaluga, historiador que trabaja junto a Oberti, explica que aquello "...que se llama transmisión de la experiencia y se adjudica solo a quienes estuvieron presentes es una elaboración retrospectiva de la misma presencialidad." (Meridional, 63-88)

Para Oberti la importancia del testimonio radica en lo que se recrea, el hecho de volver a mirar con anteojos distintos un mismo hecho. El testimonio vendría a proporcionar ciertas claves de sentido para comprender cómo se entrelazan y modifican el pasado en función del presente y éste a su vez en función del pasado.

Beatriz Sarlo, periodista, escritora y ensayista argentina, en su libro *Tiempo pasado*, pone en cuestionamiento la experiencia, el sujeto y el testimonio. A veces puede existir una contradicción entre lo dicho en el discurso y lo vivido en la experiencia. O la intensidad de la experiencia narrada se disuelve en el relato ya que al recordar la experiencia existe una sucesión de los hechos que no se recuperan tal cual en el relato.

Ahora, ¿por qué esa insistencia en recordar, en revivir un pasado, en recontar la historia? Quizás para no olvidarse del origen, para no cometer los mismos errores o para transformar parte de la historia a partir de lo contado. La memoria es algo que todos poseemos, desde el momento en que nacemos, abrimos los ojos y empezamos a construir nuestra memoria. Todo. Lo que vemos, lo que aprendemos, lo que escuchamos, lo que vivimos, lo que sentimos, se va almacenando en el cerebro y construyendo nuestra memoria. Claramente las experiencias son distintas para cada persona porque no existen dos personas idénticas. Nadie vive las cosas exactamente iguales. Cada uno almacena en

su cerebro puntos de información que se conectan entre sí y se almacenan en “cajones” que entrelazan esos puntos de maneras diversas, pero es decisión de cada cual abrir o no esos “cajones”.

Beatriz Sarlo en un capítulo que se titula “Recordar y entender”, habla sobre la importancia del testimonio como icono de la verdad y su importancia para reconstruir el pasado. Abrir ese campo de la memoria (refiriéndose a los testimonios de la dictadura) es abrir un campo de conflicto, tanto para quien mantiene el recuerdo como para quien quiere pasar a otra etapa. También es un campo de conflicto para los que sostienen el “nunca jamás” porque no es un cierre que deje atrás el pasado sino una decisión de recordarlo para evitar repeticiones.

Refiriéndonos al Teatro Testimonial en Chile podemos mencionar a la compañía Teatro La Memoria, quienes abordan las temáticas en pleno proceso de transición hacia la democracia y estrenan la Trilogía Testimonial de Chile conformada por las obras: La manzana de Adán, La historia de la sangre y los días tuertos. Esta trilogía testimonial se basa en documentos e investigaciones que el director aborda dramáticamente junto a la colaboración de los más cercanos los temas de desplazamientos social con una gran carga simbólica al aparecer en periodo de dictadura donde permite un espacio de encuentro y reflexión.

2.3 LO DOCUMENTAL

En esta sección se estudiará sobre lo documental a partir del archivo, documento y repertorio para la construcción de la puesta en escena en el teatro actual.

¿Qué es un documento?

Comencemos por entender que significa aquel concepto en términos etimológicos. “Documento proviene del latín *Documentum* que significa enseñanza, ejemplo o muestra” (Corominas, 219). En aspectos más técnicos, según El Patrimonio Histórico Español, el documento se entiende como “toda expresión en lenguaje natural o convencional, y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos”. Por lo tanto, el documento es una expresión de algo o alguien, contenida en un soporte material con el fin de enseñar, ejemplificar o mostrar algún tipo de conocimiento a otro, pero, ¿cuál es el tipo de conocimiento del que estamos hablando? Según el profesor Félix del Valle, de la Universidad Complutense de Madrid, un documento es “un tipo de conocimiento y de memoria de la humanidad materializado en un soporte físico y conservado a través del tiempo”. Hablamos de un conocimiento humano basado en situaciones personales o hechos históricos que han ocurrido a través de la experiencia en un tiempo pasado. Aquella experiencia humana forma parte del conocimiento empírico inserto en los documentos como material informativo, que tiene como fin transmitir aquel contenido.

Los medios o soportes de transmisión son diversos. Las diversas formas de expresión del documento según el Centro Nacional de Información y Documentación de Barcelona, se clasifican según su tipo de registro: visuales, sonoros, audiovisuales y táctiles.

Refiriéndonos a lo que dice Luis Nuñez en su artículo *El concepto de documento desde una perspectiva interdisciplinar: de la diplomática archivística*, todo documento tiene una estructura, constituido por la materia donde se hace presente el mensaje, el medio el cual ocupa para su expresión, y por el contenido en sí que se desea transmitir. Por ejemplo, en

el disco *La población* de Víctor Jara inspirado en la toma Herminda La Victoria, el cantautor hace una investigación de campo yendo constantemente a la toma para la recopilación de testimonios de los habitantes sobre sus formas de vida, y el registro de voces grabadas de los mismos residentes integradas en algunas de las canciones de *La población*.³ Sus canciones constituyen al disco como un soporte material de documento, mediado a través de la música, con un contenido de índole social que demanda las formas de vidas de los pobladores en Chile.

¿Sería posible tener una noción de la historia de la humanidad sin documentos?

“La historia se hace con los documentos, siendo los restos dejados por el pensamiento y por las acciones de los hombres del pasado” (Langlois y Seignobos, 8) Fue el mismo ser humano que comenzó a registrar a través de escrituras, dibujos, pinturas o con relatos orales que iban pasando de generación en generación, donde se almacenaban las tradiciones y costumbres. Se ocupaban una serie de objetos o materiales para poder plasmar y almacenar aquello que se pensaba o sentía. Por ejemplo las pinturas rupestres, las tabletas de arcilla mesopotámicas, los muros de los edificios sagrados egipcios, los manuscritos, los papiros o, posteriormente, el papel, son claros ejemplos de tipo de objeto o materiales de documentos. Aquellos registros se ocuparon para plasmar algún pensamiento o idea que se desarrolló solo en ese instante. Se debe tomar en cuenta, entonces, lo vital que se convierte el contexto en el que fue elaborado o intervenido, ya que da a conocer una circunstancia particular para una nueva mirada a la historia, a través de un ambiente tanto cultural como social que quedó en el pasado y se trae al presente a través de estos soportes materiales. Es así que, en diferentes periodos de la humanidad,

³ *Luchín*, una de las canciones del disco, comienza con la voz grabada de un niño recitando un poema, para luego dar comienzo a la canción que habla sobre un niño de cinco años que vivía en un mundo de pocas oportunidades donde los recursos eran bajos, buscando a través de un retrato particular dar a conocer el contexto de los años 70 en Chile. Inmediatamente uno genera un vínculo de la voz con *Luchín*, el niño del cual habla la canción, ya que el registro sonoro es incluido con una textura de realidad al identificar una voz infantil, despojado de intervenciones que podrían afectar a su sonido, aun así no quita la posibilidad de cuestionar aquella realidad, ya que es posible que esta voz no sea de *Luchín*, no hay seguridad de ello, pero sin embargo hay un registro concreto con características infantiles que te adentra a aquel mundo propuesto por la melodía posterior, donde Víctor Jara procesa y configura aquel documento y otros documentos de los cuales se basa su canción, para la creación de su letra y musicalidad.

diferentes tipos de documentos con la actividad intelectual, religiosa, filosófica, científica y estética del ser humano, han sido parte de la construcción de la historia, y de lo que somos hoy en día. En la actualidad, con el desarrollo de las tecnologías y la inmediatez de la información, se comienzan a ocupar otros tipos de soportes de almacenamiento, siendo los formatos digitales los que encabezan los registros del pasado a través de la multimedia

Hoy, constantemente se hace alusión al pasado, a la memoria como un fenómeno cultural y político como destaca Andreas Huyssen en el libro *En busca del futuro perdido*, donde a diferencia de 1960 donde se enfocaba hacia el progreso y el futuro, actualmente se ha focalizado al pasado y hacer perdurar a través del tiempo su memoria, a través de diversas materialidades que den la efectividad de un hecho ya ocurrido, según Huyssen, por miedo constante al olvido. Como él explica, hay una transición desde 1980 de los llamados “futuros presentes” a los “pretéritos presentes”, siendo algo ya ocurrido y que sigue enunciándose desde el documento en el hoy. Con el temor a olvidar, es que se busca envasar todo acto pasado y poder recordarlo en un futuro próximo, donde el fin pareciera ser el recuerdo total. Se habla de un período museístico, y la paradoja de aquello, la intención de querer recordar nos causa *amnesia*, donde somos más propensos a olvidar. Este periodo el cual se define como un exceso de memoria, o como lo nombra Huyssen, *boom de la memoria*, es consecuencia de la intervención de los medios y el marketing para ocupar la memoria comercializada de manera masiva como objeto de consumo serial, donde el sentido de documento pierde su unicidad y autenticidad, replicado como medio de mercantilización, por ejemplo, por el impacto de los museos y su capital. “La memoria no es sino otra forma del olvido y que el olvido es una forma de memoria oculta” (Huyssen, 23). Tras aquella réplica el olvido se hace más latente, aunque queramos buscar todos los medios y formas de recordar. “¿Es el miedo al olvido el que dispara el deseo de recordar, o será a la inversa?” (Huyssen, 23) ¿La reproductibilidad de la memoria mata la memoria? ¿Realmente queremos recordar algo o solo lo estamos reproduciendo?

La memoria registrada en documentos no solo queda en la comprensión de hechos particulares sucedidos en algún lugar de la historia, sino que también como registro de los

estados mentales del ser humano. Es por ello el rescate del análisis de documento de Cesar Martín Gavilán, enfocándose más al sujeto.

“(…) Por último, en lo que se refiere a la articulación del concepto de documento frente al de conocimiento, entendido como estados mentales de un individuo construidos a partir de la asimilación de información y que rigen las acciones del propio sujeto. Frente a estos estados mentales, y a partir de su dimensión física y su capacidad de transportar información, el documento juega un papel muy importante: éste aparece como ese objeto material donde se puede representar y materializar esos estados mentales que residen exclusivamente en la cabeza de las personas.” (Gavilán, *parr.* 10)

Es ahí la importancia y participación imprescindible de los documentos en nuestras vidas como un sentido de identidad, ya que en gran parte nos conformamos como sujetos en sí mismos en nuestra relación con los documentos que hemos recopilado y/o adquirido para moldear nuestra personalidad y nuestra forma de actuar en el día a día. Tanto las cosas que decimos como la forma en que nos expresamos, provienen de la referencia histórica que sustenta nuestro accionar cotidiano de carácter no reproducible, o materializado a través de un objeto, un diario de vida, una pintura o una canción, conteniendo nuestros pensamientos, emociones o sentimientos de un “instante de la humanidad pasado en pos de actualizarse como fuerza redentora del instante presente” (Palencia, 103)

La acumulación y almacenamiento de los documentos, se considera como unidades que componen a un archivo. El archivo se construye con la extracción y tratamiento de los documentos registrados, permitiendo su almacenamiento, recuperación, utilización y transmisión. Es significativo para generar un orden metódico y la toma de decisiones en base a antecedentes, potenciando su carácter referencial a través de una identificación, selección y clasificación de los documentos.

Se destaca la definición que Diana Taylor le otorga al archivo y la diferencia que hace con el concepto de repertorio.

“La memoria ‘de archivo’ existe en la forma de documentos, mapas, textos literarios, restos arqueológicos, huesos, videos, filmes, cds, todos los cuales supuestamente son resistentes al cambio. (...) El repertorio, por otro lado, pone en acción la memoria encarnada –performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, actos–; en resumen, todos esos actos que generalmente se piensan como un tipo de conocimiento efímero y no reproducible.” (Taylor, 107)

Se relaciona así, el repertorio con nuestra manera de actuar y nuestras costumbres en el presente, las cuales podríamos almacenar en un archivo materializado en diversos documentos que contienen nuestras formas de pensar y/o de sentir en algún período de nuestras vidas, perdurando así, a través del tiempo para su conservación en un futuro.

En esta sección de la investigación, se centrará en el documento, el archivo y el repertorio para su integración y utilización de elementos en la escena actual dentro del teatro contemporáneo, como una prueba efectiva de un estado mental del ser humano en un contexto, situación o hecho determinado que existió en algún momento de nuestro pasado. Se puede ordenar así, la sujeción del repertorio en un documento, y el documento en un archivo, y así como un ciclo constante a través del tiempo para la desenvoltura del sujeto en el mundo.

Una teoría que se rescata en aspectos historiográficos para abrir un diálogo con documento/archivo y repertorio, es la teoría del conocimiento no basado en fuentes de Jerzy Topolski, quien problematiza la antecendencia del historiador tradicional, que es la basada directamente en fuentes de archivos para la explicación y sustento de la historia conformando su propia existencia. Topolski explica que la teoría no basada en fuentes, es el conocimiento inicial de todo historiador para comenzar con su investigación. Es el “resultado de la actividad práctica cotidiana del investigador como miembro de una

sociedad, y que puede ser de naturaleza muy variable, según su tipo de actividad, su implicación en la vida social o muchos otros factores” (Topolski, 9). El conocimiento no basado en fuentes, es la información codificada en nuestra mente, que en algún momento si uno lo desea, como lo son los postulados de investigadores, podrían ser teorizados. Pueden ser ciertas o falsas, y está relacionado con el sistema de valores, quiere decir, nuestro juicio (negativo o positivo) respecto a una situación o hecho histórico. Dialogando con lo antes mencionado respecto a la diferencia de archivo y repertorio, este conocimiento descrito por Topolski de características historiográficas se relaciona análogamente con el concepto de repertorio de Diana Taylor. Ambos se correlacionan a partir de un acontecimiento del pasado en particular, y que encarnamos en el presente en nuestra memoria. Aun así, como explica Topolski la estrecha relación del conocimiento humano con las fuentes, no se pueden desligar, ya que representa aquella práctica encarnada “viva” –complementando aquí la idea de archivo en Taylor- que ocurre en algún espacio y tiempo anterior, como fuente de observación del ser humano y del cual se constituye para desenvolverse en el mundo actual. La teoría no basada en fuentes, se proyecta más en la mente del historiador para identificar, seleccionar y clasificar las cosas que dicen o hacen, y el repertorio enfocado más en el cuerpo del ser humano, donde las fuentes son impregnadas como prueba de conductas, creencias y actitudes del pasado.

Algo en lo que se hace hincapié, es respecto al documento como una prueba efectiva de que algún hecho ocurrió en el pasado dentro de los parámetros de lo real. Andreas Huyssen traza la línea que separa el pasado real del pasado mítico, siendo una de las controversias en lo que respecta al rescate de la memoria. Huyssen dice “Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad. En suma, la memoria se ha convertido en una obsesión cultural de monumentales proporciones en el mundo entero” (Huyssen, 21). El documento no es necesario que esté destinado directamente a dar fe de la veracidad sobre algo. Existe también la posibilidad de que sea un documento con contenido ficticio o mitológico, y aun así sigue cumpliendo su función transmisora de conocimiento, ya que es eso que le da sentido a su existencia, la garantía de que el contenido será guardado y transmitido en

un porvenir. Jacques Derrida en su libro *Mal de archivo*, dice que el archivo “es una cuestión de una respuesta, de una promesa, y de una responsabilidad para mañana” (Derrida, 24), tomando al archivo como un caso ya dado e incompleto, que solo se completa con el tiempo, en primera instancia, al ser descubierto o construido para luego analizarlo desde un presente y seguir trabajándolo hacia un futuro para su perduración. ¿Por qué? porque existe la posibilidad de encontrar o construir nuevos archivos que reconfiguren lo investigado y se abra un espacio de nuevas interpretaciones a lo narrado.

Los materiales utilizados para la construcción de un documento pueden ser encontrados como algo casual o como la búsqueda de un caso en particular, recolectando los datos o registros correspondientes de una situación que refleje un aspecto de la realidad. Por otro lado, los materiales también pueden ser contruidos por nosotros mismos, seleccionando el objeto contenedor que va a almacenar el aspecto de la realidad que nos cause mayor interés, por ejemplo, a través de una cámara de video si se quisiera tener registrado alguna escena desde lo audiovisual, o grabar el audio de una entrevista, casos en los que uno es el gestor de la creación de documentos para almacenarlos en un archivo. Este manejo y construcción del material también puede ser un aspecto expuesto a operaciones de edición y/o ficción manipulada por el gestor. En algunos casos, la ficción se torna una forma de construcción temporal para la composición de ciertos documentos y/o archivos y el relevamiento de una realidad. El historiador Claudio Rolle relaciona la ficción con la función de un andamio, detallandose así:

“En este sentido la ficción puede cumplir la función que desempeñan los andamios en una construcción. Se trata de armazones temporales que tienen una función instrumental, de colaboración con una obra de construcción o restauración. Su sentido es claro y su existencia precaria en el tiempo es clara desde el inicio, mas son importantísimos para la buena conclusión de la construcción sólida que surge detrás de sus frágiles estructuras.” (Rolle, 7)

La naturaleza del archivo consiste en abrir un espacio al receptor, para que pueda decidir qué es lo verdadero y lo falso, lo real o lo ficticio, considerando múltiples interpretaciones en relación a los documentos guardados, y así tener la opción de que otras personas los reselectionen y los recombinen para “crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado” (Guasch, 158)

Guasch, da a conocer lo que Foucault explica sobre el archivo en términos filosóficos en *Arqueología del saber*, quien establece al archivo como un sistema de poder adquirido de quien selecciona, modifica o construye un documento, para escoger lo que puede ser dicho y lo que no, y así regir la aparición de los enunciados no como un texto, sino como acontecimientos singulares que ocurrieron en un espacio y tiempo determinado.

“Para Foucault, la *Arqueología del saber* no se ocupa de los conocimientos descritos según su progreso hacia una objetividad que encontraría su expresión en el presente de la ciencia, sino de los «enunciados», entendiendo por enunciado no al texto del discurso sino los hechos en sí mismos, el «puro acontecimiento» del lenguaje. El enunciado no es una estructura, sino una función de existencia, es «pura existencia», el hecho de que un cierto ente tenga lugar. Es el «afuera» del lenguaje, el «estado bruto» de su existencia” (Guasch, 159-160)

Es vital detenerse en este punto, ya que aquella función de existencia que enuncia el archivo, es lo que moviliza el interés a rescatar en los conceptos de documento, testimonio y biografía, la manera en que es trabajado aquel acontecimiento de existencia de algo o alguien en el teatro contemporáneo. Y no solo limitándose al acontecimiento en un contexto en el pasado a través de archivos/documentos, sino cómo este sistema de poder de parte del gestor y de la aparición de enunciados como acontecimientos continúan constantemente en funcionamiento, transformado a través de la historia y abriendo la posibilidad de la configuración de nuevos enunciados en el presente a través del repertorio.

El carácter referencial a través de material preexistente, como lo son los documentos y archivos, ha abierto una amplia gama de investigación respecto a diversos campos como lo es la filosofía, religión, ciencias y el arte. El campo de estudio a investigar por nosotras se rige bajo los parámetros del arte, por lo que interesa aquí detallar la función de archivo en el arte.

Dentro del área de las artes visuales, Andrea Giunta destaca el rol de la obra como un archivo y su multiplicidad para entender la contemporaneidad.

“Las obras tienen un rol protagónico. Recurrimos, en muchos casos, a descripciones detalladas. Se destacan así dos aspectos que estimo cruciales en relación con las imágenes y las intervenciones artísticas. En primer lugar, que son ellas las que interfieren y señalan sus propias situaciones en el mundo de las representaciones. Con esto se busca destacar que las obras no pueden deducirse ni de las genealogías ni de los contextos. Por el contrario –y éste es el segundo aspecto que destaco–, buscamos observar la situación en la que se formulan; los dispositivos, las formas y los sentidos que ellas administran. Se trata de entender su intervención, el momento específico que inauguran. Situarnos en el territorio de la obra misma permite también constituir un archivo: aquel que, mediante la descripción (un relato), compartimos con el lector y que sirve de punto de partida para la interpretación sobre la que se avanza.”(Giunta, 6)

Así, el archivo, dentro del arte visual particularmente, cumple aquella función esclarecedora de conocimientos e interpretaciones, donde las obras se rigen por la mirada de un otro al momento de intervenir.

Siguiendo la línea sobre lo contemporáneo, Andrés Tello cita a Hal Foster (2004) en su artículo *El arte y la subversión del archivo* sosteniendo que la relación entre archivo y arte es “una tendencia en la escena actual, donde el artista deviene del archivista” (Tello, *parr.4*), tomando en cuenta que el archivo en el arte contemporáneo sería una

“tendencia” o “paradigma” en sus prácticas artísticas, como una máquina social que organiza y administra tanto los signos como nuestros propios cuerpos. Esta relación del artista y el archivista, por ejemplo, se logra identificar a partir del formato de instalación de Sam Durant, Douglas Gordon o Tacita Dean. Aquí, según Foster, se trabaja esta relación a través de la imagen, objeto y texto, donde el archivo subyace el trabajo artístico. También se puede destacar los trabajos de Aby Warburg, enfocado a la imagen a través de paneles con varias fotografías desordenadas cronológicamente, sugiriendo el replanteamiento del espacio y el tiempo a través de la fragmentación de los documentos visuales generando un distanciamiento y extrañamiento de parte del receptor. O por último, el caso de Roberto Jacoby con su trabajo en *Diarios del odio*, que recolecta los comentarios de índole despectivos y violentos escritos por lectores de los diarios digitales, sacados de su plataforma digital original para escribirlos en paredes blancas, siendo leídos por otros lectores. Un ejemplo de fragmentación y de selección de documentos para transformarlo o mutarlo a un archivo con una finalidad distinta a la original, un fin artístico-crítico. Dentro de este proceso artístico para la constitución de un montaje, el cual consiste en la formación de un conjunto de objetos fraccionados, se utilizan los archivos vinculados entre sí para potenciar la legibilidad de lo representado, sustituyendo la idea de una historia lineal por la de “imagen dialéctica” (Sabrina y Delle, 13). Esta imagen dialéctica tiene el fin de transmitir y liberar una cultura pasada en el presente, para hacerla visible y dar el espacio de crítica y reflexión del espectador.

El arte contemporáneo (actual) busca el diálogo temporal entre pasado y presente a través de los archivos latentes en el arte. Anna Maria Guasch puede explicar mejor aquella relación temporal.

“El concepto de memoria e incluso del «arte de la memoria» de la que carece, por ejemplo, la tautología que define el arte conceptual. Esta recuperación de la memoria (recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos define en el presente) rehabilita los necesarios diálogos pasado-

presente y sincronía-diacronía, más allá del triple interés (interés por el yo, por la realidad exterior y por el propio arte) que se aprecia en buena parte del arte del siglo XX tanto en las vanguardias como en las neovanguardias.” (Guash, 158)

La preocupación por la recuperación, almacenamiento y perduración de la memoria es fuertemente sostenida en el arte por el cine a través de lo documental. “Lo documental es una herramienta de investigación en la que se presenta una situación o evento actual desde la perspectiva del director, y que en futuras generaciones puede usarse como un documento para informarnos de eventos pasados” (*El documental*, 1). El documental es el formato de almacenamiento de documentos y archivos, recopilados y manipulados por las decisiones de un director audiovisual. Aquí se puede hablar de dos aspectos latentes en el documental, refiriéndonos al constante diálogo entre lo objetivo y lo subjetivo. Lo objetivo como algo fijo a través de los documentos almacenados y trabajados en los cuales se basa el documental, como material que presenta datos duros para la concreción de su información, y por otro lado tenemos el aspecto subjetivo, como algo móvil a través de las decisiones del director de cómo o de qué manera trabajar aquellos documentos. Un documental es la negociación entre realidad e imagen en un documento/archivo, con la interpretación y diversas posibilidades para su construcción y lectura. Tras ella hay una opinión respecto al mundo, ya que la selección de escenas a grabar, por ejemplo, se realiza en base a decisiones de dirección que representan su forma de mirar el mundo. Aquella transmisión de conocimientos que se habló anteriormente, en el documental se ve reflejada a través de los fragmentos de realidad que se almacenan para luego difundir. El documental se piensa como un documento de archivo a futuro.

Este diálogo temporal entre arte y archivo, se ve reflejada en diversas prácticas artísticas como en las artes visuales, danza, música, fotografía, teatro y cine. El enfoque a profundizar va directamente relacionado con el teatro, donde el trabajo y la inclusión de los documentos y archivos en la puesta escena, abre una vía de redescubrimientos de vidas y contextos de realidad.

Por ejemplo, un área del teatro que aborda y trabaja directamente con archivos y documentos, es el teatro documental. Surge a partir de los años sesenta y toma forma en los años ochenta en Alemania, con un hambre de dosis de realidad en base a la contingencia de reunificación alemana que estaba por ocurrir en ese entonces. Catalina Osorio cita a uno de los más importantes escritores y dramaturgos alemanes, Peter Weiss, quien define al teatro documental como “un teatro que tiene por sobre todo una función política y de información” (Osorio, 40) La misma función de transmisión de conocimientos del archivo, es trabajada por el arte documental, por lo que el documento en ambos casos son la materia prima para posteriormente trabajar en su deconstrucción en su sentido de análisis de estructura, lo que en el teatro sería la base para el trabajo escénico a través de cartas, expedientes, actas, testimonios, videos o audios para la creación de la puesta en escena.

Un rasgo importante a considerar del teatro documental, es la reivindicación de la observación y la investigación como base para el arte, considerando esta exploración no sólo como un proceso previo a la escritura de la obra, sino que la obra misma se constituye a partir de la investigación, a través de estrategias artísticas que completen al trabajo teatral desde su función como experiencia estética.

¿Cuáles son las operaciones que se ejecutan para llevar a cabo lo documental en el teatro?

El documento toma un valor fundamental, sin pretensiones de contar una historia o una fábula, sino la intención de evidenciar un proceso histórico y que este se transforme como una forma de conocimiento. Para aquello se deben identificar los archivos que se van a utilizar, el por qué y el para qué, generando un “producto de un sistema de elección” (Taylor, 108), para darle cabida a lo documental. Este producto será el contenido que se quiere demandar, demostrar y escenificar a través del acontecimiento teatral, desarrollado en el encuentro en presente entre el actor y espectador, desde términos antropológicos, en un encuentro humano. El teatro no existe sin esta relación de actor/público, constituyendo la puesta en escena con la mirada de otro el cual da su

propia existencia, siempre distinto en cada función, dándole la particularidad al teatro como arte vivo y efímero.

¿Puede un archivo transformarse en un acontecimiento teatral?

Al considerar el acontecimiento como una “función de existencia” (Guasch, 160), el acontecimiento teatral es “en donde los Actores/Performers, en tanto presencias, se relacionan con los objetos como articuladores de la misma” (Martinez, 10) que solo hace su aparición con la realización escénica. “Con realización escénica nos referimos al acontecimiento efímero y originado a partir de la interacción entre actores y espectadores” (Martinez, 23). Al enfatizar estas definiciones, y generando relaciones con lo expuesto a lo largo del capítulo, el archivo en el teatro puede ser trabajado a partir del diálogo constante con documento y repertorio, donde el repertorio, en tanto en la presencia y acción del actor/performer, se relaciona con los documentos en escena y los articula, dando así la aparición del archivo como acontecimiento teatral de convivio a través de este encuentro actor/espectador, de lenguaje o poética a través de signos verbales o no verbales con las actuaciones u objetos que constituyen el interior de la escena para lo que se quiere expresar, y por la expectación de parte del público a través de la observación y percepción con todos sus sentidos, no solo con la mirada, involucrando todo el cuerpo en atención a lo acontecido. Este proceso se puede vincular al proceso descrito por Jorge Dubatti en *El convivio teatral*.

3.- ANÁLISIS DE LO BIOGRÁFICO, LO TESTIMONIAL Y LO DOCUMENTAL EN LAS OBRAS *ESCUELA Y MATELUNA* DE GUILLERMO CALDERÓN

En este capítulo daremos paso al análisis de las obras *Escuela y Mateluna* de Guillermo Calderón presentadas en la sala Antonio Varas del Teatro Nacional Chileno en abril del presente año, donde por primera vez se presentan ambas obras como parte de un díptico o ciclo del autor.

La selección de estas obras es debido a su contenido de rescate histórico que hace la compañía Teatro en el Blanco dirigida por Guillermo Calderón, donde a través de documentos, testimonios y la vida de las personas involucradas, plasman un extracto de la historia de Chile olvidada, o más bien omitida, por la historia oficial, comprendida entre los años 1973 y 1989 de la dictadura militar y civil, comandada por Augusto Pinochet. El objetivo de este análisis, es poder plasmar los contenidos trabajados en los capítulos anteriores, con el fin de hacer dialogar lo biográfico, lo testimonial y lo documental en *Escuela y Mateluna*.

Escuela, estrenada el 18 de enero del 2013 dentro del marco del Festival Internacional Santiago a Mil en la sección Memoria 1973-2013, habla sobre la conformación de grupos guerrilleros en tiempos de dictadura a través de la recreación teatral de clases, en donde hay cinco estudiantes que se van rotando el rol de expositor o profesor a medida que van avanzando los contenidos, exhibiendo la rigurosa organización que ellos empleaban para el derrocamiento del gobierno de ese entonces. En la obra, dichas personas se reúnen en un espacio cerrado del cual no tienen conocimiento exacto, ya que son llevados a rostro cubierto por ser confidencial el lugar de organización, para prevenir alguna traición que deleve dichas reuniones, o delación frente a la presión ejercida en torturas, en caso de ser capturados. Este fuerte sentido de clandestinidad se mantiene latente durante la obra a través de las capuchas que los actores llevan en sus rostros, sin dar a luz sus verdaderas identidades al público en el transcurso del montaje. En las clases expuestas por cada uno de los actores se le da énfasis no sólo al manejo de armas para la acción directa, sino que

en gran medida a la formación cívica y política frente a la dictadura vivida desde 1973 hasta el año 1989. El material de esta obra es recopilado a través de documentos, testimonios y entrevistas realizadas por el equipo creativo a las personas implicadas directa o indirectamente -esto es, como testigos o protagonistas- para la construcción de estas clases.

La siguiente obra, *Mateluna*, fue estrenada en octubre del 2016 en Berlín, Alemania, en el marco del Festival *La Estética de la Resistencia - Peter Weiss 100*. En ella se aborda la historia de Jorge Mateluna, un antiguo militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, quien había participado prestando su testimonio en la obra *Escuela*, y quien fue el único que no presentó prohibición en la revelación de su identidad. Posteriormente, ya estrenada dicha obra en el año 2013, Jorge Mateluna es encarcelado por su supuesta participación en el asalto de una sucursal del Banco Santander de Pudahuel, en junio del mismo año. Aquella situación detonó una controversia, impulsando a Guillermo y al resto de la compañía a adentrarse más en la investigación judicial descubriendo, gracias al vínculo establecido con la abogada defensora de Mateluna, Alejandra Arriaza, que dicho arresto planteaba una serie de cuestionamientos a las autoridades policiales y judiciales.

La obra *Mateluna* pone en la palestra este caso, a través de seis actores en escena, más otra integrante encargada del funcionamiento técnico, quienes exponen los documentos que dan origen a la construcción de la obra. A diferencia de *Escuela*, el sentido de ocultamiento da paso a la develación directa con el público, en una exposición constante con el espectador, haciéndolos partícipes del proceso creativo que conlleva la puesta en escena, por ejemplo, con la inclusión de tres montajes fallidos anteriores que trataron de hacer sobre Jorge Mateluna, representando breves fragmentos de éstas, y explicando el por qué no funcionaron. En paralelo, se va demostrando mediante la documentación expuesta -video del reconocimiento de testigos, audios y oficios del juicio, una carta de Jorge desde la cárcel, fotografías y la recreación del trayecto que realizaron los asaltantes del banco en su huida- cómo este caso policial resulta ser un montaje premeditado, quedando de manifiesto la inocencia de Jorge Mateluna y, a su vez, la manipulación del

sistema político-judicial, tocando y retratando uno de los temas centrales de la obra, la violencia, partiendo desde la idea de que no es algo que se quiera defender, pero aun así es un sentimiento que se vive en escena y por consecuencia, desde el lugar del espectador, se logra generar de manera implícita una comprensión de la violencia como resultado del ser testigo de la documentación que retrata la injusticia vivida por Jorge Mateluna.

Ahora, para adentrarnos directamente en el análisis de los contenidos en las obras, puntualizamos de forma independiente en los aspectos biográficos, testimoniales y documentales.

3.1 ANÁLISIS DE LO BIOGRÁFICO EN LAS OBRAS DE GUILLERMO CALDERÓN

Para dar comienzo al análisis enfocado en los aspectos biográficos en las obras *Escuela* y *Mateluna* cabe enunciar que se hará desde un desglose de dos sujetos implicados en la creación de éstas. Enfatizando, en primer lugar, en Guillermo Calderón quien es director y dramaturgo de ambas obras; y en segundo lugar, en Jorge Mateluna quien ofrece sus conocimientos y testimonios en el proceso incursionado en la recopilación de datos para la obra *Escuela*, y que posteriormente es el foco principal para la creación de *Mateluna*.

A) Guillermo Calderón

Para dar inicio al análisis de los aspectos biográficos del dramaturgo y director de *Escuela* y *Mateluna*, y de cómo los utiliza, de manera consciente, como instrumento constructor para la puesta en escena, nos parece pertinente hacer referencia al contexto en el cual crece y se desarrolla, puesto que, igualmente constituyen aportaciones en la forma y fondo que da a sus creaciones.

Guillermo Calderón nace el año 1971 y sus años de enseñanza media calzan con los últimos cuatro años de la dictadura cívico-militar vivida en Chile, siendo su generación la última egresada de este periodo. Por lo que comienza su adultez, o mayoría de edad, en los inicios de la democracia -que más acertadamente se le denomina *transición*-. E ingresa, a su vez, por elección personal en el campo del teatro en donde se especializa luego en la dramaturgia y dirección.

En esta mirada biográfica podemos destacar algunas experiencias centrales de la época en que Calderón comienza su vida adulta. Por un lado, está el profundo sentimiento de esperanza hacia el futuro por el cambio proclamado y electo en el plebiscito realizado el 5 de octubre de 1988, que marcaba el fin de la dictadura cívico-militar -que dura diecisiete años- para dar comienzo a un régimen democrático. Sentimiento que pronto se iría tiñendo de desilusión y desengaño debido a que la situación, si bien mejora en el sentido de una reducción de la represión explícita, trae consigo un individualismo generalizado y

una necesidad de sustento y estabilidad volcada casi únicamente hacia las adquisiciones que ofrece el mercado, siendo esto un sistema planificado en el acabado régimen y consolidado en los años siguientes. Hecho que reafirma “la aparición de la experiencia de la desilusión, pero no solo en relación con el pasado, con lo que pudo ser y no fue, sino que con el presente y el futuro, con lo que podría ser y no es, pero tampoco será.” (Sáiz, 9)

Por otro lado, está el aspecto de la libre expresión, que es uno de los sentimientos más carentes vividos en dictadura y que se alza más fuertemente con la culminación de ésta. Aspecto que será antecedente y consecuencia. Antecedente en primera instancia por lo recién mencionado, ya que fueron casi dos décadas de ser restringidas las reuniones y actividades sociales, y de ser prohibidas las expresiones no sólo de desacuerdo político-social, también del ámbito cultural y artístico. Entonces, al finalizar el régimen procurador de la represión de la palabra, el encuentro y la acción, surge la necesidad y apropiación de la libre expresión a ‘puertas abiertas’, es decir, sin ocultamiento, sin miedo o, al menos, en menor medida en los inicios, ya que el sentimiento de miedo a la posibilidad de represión perduraría en gran parte de la población hasta el recambio generacional. Por otra parte, también se establece como antecedente -y aunque en diferentes parámetros, no separado o alejado del contexto del que hablamos- que marca un cambio entre la reprimida y libre expresión, ya que una de las temáticas que cobra mayor realce es la de la *memoria* por todo lo ocurrido desde el golpe de estado el 11 de septiembre de 1973, y continuado por el régimen entonces impuesto. Y esto es a causa no sólo de la privación antes dicha, sino que, y sobre todo, por todas las pérdidas humanas que se padecieron tanto por muertes y desapariciones, como por quienes no perdieron la vida pero sí gran parte de sus vidas, así como también (y no menos importante) la pérdida común de una parte de la historia por clausura. A esto se refiere Sergio Rojas, en el prólogo del libro *La Tarea de la Memoria: Sujeto, Responsabilidad y Política* de Manuel Cruz, diciendo que “el pasado que *permanece como memoria* se ha desmarcado de esa economía de sentido que implica el relato de la ciencia historiográfica, propone otra forma de sentido, aquel que comporta un pasado que *permanece* debido precisamente a que su sentido se presiente como *pendiente*.” (Cruz, 14)

Como se ha expuesto, también es un aspecto que marca una consecuencia en la libre expresión de la que se toma la generación a la que pertenece Guillermo Calderón, puesto que, al haber un desengaño con los sucesivos gobiernos democráticos por sostener prácticas igual de injustas y represivas, aunque en diferente medida, las creaciones artísticas que vuelcan su mirada hacia el contexto local (por lo que también cabe decir personal) ya no sólo se centran sus denuncias en el pasado, con la exigencia y reforzamiento de la Memoria, sino que en denuncias actuales que arrastran sus problemáticas desde el pasado.

A continuación analizaremos cómo la biografía se expresa directa e indirectamente en la obra de Calderón.

A.1) *Escuela*

En este montaje hay un recurso que es la fotografía en blanco y negro con la que cierra la obra. En ésta aparece un grupo de cinco jóvenes, en donde el primero está escribiendo una consigna en la pared en contra de la dictadura civil y militar, parado sobre los hombros del segundo; el tercero está al lado de los primeros dos con el cuerpo atento hacia éstos; el cuarto está un poco más alejado en actitud de vigilante abriendo el plano hacia el resto de la calle; y el quinto no aparece por ser el autor de la fotografía.

En la entrevista realizada a Guillermo Calderón, nos compartió un hecho que (dicho por él mismo) nunca antes había compartido, y es la cercanía personal que tiene con dicha fotografía puesto que aquellos jóvenes son un grupo de amigos de la infancia y es él mismo quien quedó retratado escribiendo en la pared sobre los hombros de uno de sus compañeros. Y aunque este dato no es compartido en la obra, ya que su fin no es exponer la biografía de quienes la realizan, sino de sacar a la luz el registro biográfico e histórico de un grupo activo que operó en aquellos años de manera anónima y comprometida, sí es de gran importancia para la conformación de la puesta en escena debido a que, de parte del mismo director, le atribuye mayor profundidad, entrega y compromiso, manifestando:

Quiero usarla porque quiero ponerme yo desde una forma que no sea sólo

la dramaturgia, porque es una obra muy personal. Entonces puse ahí la fotografía, pero escondiéndola también, porque no se nota que soy yo, entonces yo estoy como, entre comillas, encapuchado sobre el escenario y nadie lo sabe... (Calderón)

La fotografía, como se mencionó anteriormente, es puesta al final de la obra proyectada en gran tamaño, con los actores (que a lo largo de la obra han sido alumnos de esta escuela que forma en torno a la política, economía y al manejo de armas a los guerrilleros) de pie en actitud contemplativa hacia la imagen, durante la duración completa de una canción, y con iluminación muy tenue desde la profundidad del escenario, recortando sólo las siluetas de los cuerpos. Factores conjugados para que en su conjunto favorezcan a la emotividad de la imagen, y a la profundidad y tensión del espíritu revolucionario que se presenta en la obra. Además es expuesta luego de concluir las clases, en donde, paralelamente, cada componente del grupo desarrolla sus razones y motivaciones fundamentadas con alta convicción en la radicalidad de sus ideas y acciones políticas, y con un profundo idealismo que llega a rozar la utopía y el dogmatismo. De esta manera, nos refleja en el grupo adolescente de la fotografía el ímpetu revolucionario vivido en esos años que estaba armado del arrojo, valentía e intensidad propios de la edad adolescente, pero, a la vez, de la inocencia e ingenuidad también propios de esa edad. Ofrece así una lectura cargada de esperanza, belleza, fortaleza, confianza, compañerismo y efervescencia revolucionaria, puesto que como espectadores se puede llegar a empatizar con el proceder violento de aquel grupo guerrillero al ver a esos niños en la fotografía, que arriesgan no sólo el posible accidente del niño parado sobre los hombros de su compañero, sino que –y sobre todo- arriesgan la vida ante la violencia de las fuerzas armadas encargadas de reprimir cualquier subversión al gobierno impuesto.

Por otra parte, y como se menciona anteriormente, está el hecho de que la referencia autobiográfica no se exhibe en la obra. Sin embargo, en una gira a New York con la obra Calderón comenta este antecedente al grupo de gente con la que comparte allá y, debido al gran peso que posee la fotografía, lo instan a que lo agregue en la puesta en escena, y él accede. Es entonces que, en las funciones realizadas en la gira, añade texto donde antes

sólo había contemplación por parte de los actores, exponiendo el nombre de los protagonistas de la acción capturada en la imagen y sus paraderos actuales, finalizando con “*y este es el dramaturgo de la obra, sin decir el nombre.*” (Calderón) Acontecimiento que resultó ser un gran aporte para el montaje, por la mayor cercanía, comprensión y empatía en la recepción, percibido por todos los componentes de la compañía en el convivio teatral generado. Igualmente este dato el director prefiere no sumarlo en Chile por la exposición de su intimidad, y por sostener el hecho de que el objetivo de la obra no es exponer su biografía o la del elenco, sino el rescate de una de las historias omitidas en Chile.

Aun así, en la intimidad del grupo, es un aspecto de gran valor dentro de la realización de cada montaje que se hace de la obra *Escuela*, ya que, al momento de contemplar la fotografía saben que ahí está un integrante más de la compañía, y “para ellos tiene la significación de que yo entro como personaje, personaje entre comillas” (Calderón), completando un aspecto que parece no tener importancia externa pero que, de cierta manera, sirve de instrumento para la puesta en escena a nivel de los ejecutantes, que están ahí para compartir con el público, es decir, sirve indirectamente.

A.2) *Mateluna*

Esta obra, al igual que *Escuela*, posee un origen relacionado con la biografía de Guillermo Calderón por compartir el contexto histórico de niñez y adolescencia con Jorge Mateluna, aunque de distintas esferas, además del vínculo formado luego del trabajo realizado en la obra *Escuela*. No obstante, centraremos el análisis en un episodio en particular de la biografía de Calderón que, como autor, ha incorporado en el cuerpo de la obra, volviéndolo un instrumento para la construcción de ésta.

En *Mateluna*, hay una escena en que proyectan un vídeo que el elenco ha subido a *Youtube* dando sus declaraciones y razones con respecto a su postura radical y violenta de sus actos, compuesto de la misma forma en que el Frente Patriótico Manuel Rodríguez grababa sus declaraciones públicas en tiempos de dictadura. A la cual le sucede la escena en que la actriz Francisca Lewin -que opera como la narradora, portadora del hilo

conductor de la obra- se para al centro del escenario, frente a la proyección en que queda la imagen del vídeo atravesando su cuerpo e iluminando la escena, con el resto del elenco observándola desde el fondo, y comienza el relato de un amigo llamado Martín. Cuenta que él era un compañero y amigo de adolescencia con el que estudiaba, pero también con el que discutía, ya que siempre le manifestaba su ímpetu y deseo de hacer una acción directa en contra del sistema capitalista, a lo que ella le replicaba que no se metiera en problemas, que se centrara en sus estudios. Un día su amigo no llegó a la escuela, y luego se enteró que alguien había explotado una bomba en un centro comercial, repitiendo “centro comercial” numerosas veces, con el mismo movimiento corporal y la misma entonación y tiempo en la voz.

El cruce con la biografía de Calderón pertenece a un episodio de su adolescencia, cuando el país aún estaba bajo el alero de la dictadura civil y militar. El autor iba caminando de madrugada por fuera del mall Panorámico, que se inauguraba a la mañana siguiente, en donde encuentra a bomberos, carabineros y civiles reunidos. Al acercarse descubre que es porque un joven ha explotado con una bomba sobre el centro comercial, dejando en la escena vidrios rotos y partes fragmentadas del cuerpo de aquel joven, fragmentos que carabineros introducía con guantes en bolsas de basura negra. Este tipo de acontecimientos, si bien no pasaban desapercibidos, tendían a ser minimizados por la prensa y la opinión pública oficial del país, debido a que la represión civil y militar, y la guerrilla ofrecida por los grupos de resistencia, hacían que la violencia en el ambiente fuera más cotidiana. “Y yo pasaba, ponte tú una semana después, tres semanas después, dos meses después, y seguía la mancha ahí.” (Calderón)

Al momento de vivir este suceso, el dramaturgo expresa que no pensó que lo utilizaría para una obra de teatro, pero, de cierta forma, quedó impreso en su historia y en la conformación de su persona, estableciéndolo así al decir que “no tenía ninguna idea de escribir algo sobre eso. Pero cuando estaba escribiendo esta obra dije *voy a escribir la historia de esa persona que podría morir ahí*” (Calderón). Emparentando así en *Mateluna* el pasado con el presente, o mejor dicho, acercándonos el pasado al hacer el paralelo entre un Frentista de la década de los ochenta y un joven anarquista o antisistema de

nuestro tiempo, que decide actuar manifestando su repulsión pública, mediante el joven Martín del relato ficcionado.

Con este instrumento biográfico el director realiza una operación contundente, ya que, por una parte, trae a la actualidad e imprime en ésta la historia conformada por tantas personas olvidadas y ocultadas por la historia oficial, que desde el mismo presente en el que constrúan la historia ya eran ignorados.

Y se inauguró el centro comercial cachay, y la gente comprando felices “que lindo el centro comercial”, y yo veía la mancha ahí, y decía “nadie la ha sacado”, pero a la vez me gustaba verla, porque yo decía que eso como que expone lo salvaje que es inaugurar este centro comercial y cómo la historia... cómo la historia sigue, cómo se borra una cosa tan espantosa como esa. (Calderón)

Y, por otra parte, el autor ocupa el escenario para poner de manifiesto la problematización actual con respecto a los núcleos mayormente anarquistas que, también asqueados del sistema sustentado por los sucesivos gobiernos democráticos, optan por el camino armado, camino en el que más de un joven ha perdido la vida. Entonces, se vuelve una denuncia, un llamado de atención a la sociedad, ya que, al reflexionar y ponerse en crisis los pensamientos de los mismos actores sobre el escenario con respecto a la vía violenta, ofrece la reflexión al resto de las personas, los que estamos bajo el escenario. De manera que se genera una comprensión de que no son aisladas aquellas personas portadoras de bombas, o participantes de otros métodos similares, sino que son parte de la sociedad que se conforma por todos los integrantes, en donde cada uno toma las elecciones de vida que toma, pero que ninguno está por sobre o por debajo del contexto social que nos envuelve, contexto que, a la vez, construimos en esta dialéctica natural de la vida. Por esta razón, se vuelve una herramienta política de construcción en la obra, que problematiza dicho conflicto en cada individuo que asiste de espectador a las diferentes presentaciones de *Mateluna*, pues, la forma en que está presentado, ayuda a alejarse del juicio o del prejuicio, logrando un mayor acercamiento y entendimiento a los motores que

mueven a aquellas personas que deciden no obviar los problemas de la sociedad en la que viven, acometiendo acciones directas.

El doctor en pedagogía y reconocido defensor de los derechos humanos Martín Almada, Premio Nobel Alternativo en el año 2002, expresa con respecto a Jorge Mateluna y su actual condición de encarcelamiento:

Él está allí, no por haber cometido un delito, sino por haber defendido los Derechos Humanos, y, sobre todo está allí por ser pobre. Porque si hubiera sido rico, ya hubiera, la corte, los ministros, la justicia, ya se hubiera pronunciado a su favor. Y hoy es un día importante porque en el congreso hemos tratado su caso para que trascienda en el plano internacional. Vamos a recurrir a las instancias internacionales para que muy pronto él esté de vuelta en su casa y con nosotros luchando por la justicia, porque en el camino de la justicia está la vida. (Almada)

De manera que se aprecia el uso de algunos aspectos biográficos como instrumento para la puesta en escena, dialogando generosamente con el trabajo de Guillermo Calderón en las obras *Escuela y Mateluna*, debido a que:

La dramaturgia de Guillermo Calderón cobra importancia crítica, entre otros aspectos, en la medida en que valida algunas de las miradas o creencias que puedan aparecer como semejantes a aquellas que han sido desacreditadas en este proceso de pérdida y descreimiento anterior, pero insertas en una dinámica nueva signada por la problematización de situaciones y personajes históricos y políticos. (Sáiz, 10)

B) Jorge Mateluna

Jorge Mateluna creció en dictadura y se comprometió activa y políticamente en la lucha por el fin del régimen impuesto formando parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez

desde los 13 años, actividad que lo lleva al encarcelamiento a sus 18 años una vez concluida la dictadura cívico-militar, esto es a comienzos del retorno a la democracia.

B.1) *Escuela*

La obra *Escuela* es construida a partir de clases, relatos y testimonios de personas que formaron parte de grupos guerrilleros durante el periodo de dictadura cívico-militar y que se instruyeron en “instancias de escuelas secretas, clandestinas, que ocurrió a lo largo de todo el país, en donde la gente se pasaba los conocimientos, que era para cómo enfrentar a la dictadura con métodos paramilitares (...) Entonces, ese es un conocimiento, es un tipo de escuela que murió, y también es un tipo de conocimiento que dejó de entregarse.” (Calderón) y que pasó, de cierta manera, a ser parte de la historia oculta u omitida de la impartida oficialmente.

Aquellas personas mantenían el anonimato individual, aunque no así el nombre del grupo bajo el cual se acometían las acciones revolucionarias. Por este motivo, más el hecho de proteger del posible estigma o juicio de la sociedad actual, es que los individuos que aquí aportaron con su información prefieren conservar su anonimato. Sin embargo, Jorge Mateluna no pide ocultar su identidad y su cooperación en la recopilación de la historia llevada a cabo por Guillermo Calderón y su compañía de teatro.

De ahí que se extrae que una escena de la obra surge a partir del relato de Jorge Mateluna. La cual forma parte de la clase sobre la fabricación de una bomba y cómo operar con ella, en donde está la instructora (la actriz Andrea Giadach) manipulando el objeto y explicando los códigos del grupo en cuanto a la manipulación de esta misma, sentada en el costado derecho de una mesa ubicada al centro del escenario, con los 4 aprendices de pie tras la mesa. Es entonces que una estudiante (Francesca Lewin) le pregunta si algún integrante ha muerto en la acción de colocar una bomba, a lo que la actriz, después de un tiempo largo en que la iluminación de la escena baja de intensidad agudizando la silueta de los estudiantes con focos ubicados a contraluz e iluminando a la instructora con un tenue y pequeño foco de costado, responde que sí, que un hombre de 16 años llamado Dani estaba en misión en pleno centro de la capital y que por

equivocación extrae el seguro de la bomba antes de tiempo, en un momento en que está transitando mucha gente, ante lo que reacciona cubriendo la bomba con su propio cuerpo para así aminorar el daño a terceros.

Este suceso forma parte de la vida real, el que muere es un compañero de Jorge Mateluna, quien les contó lo sucedido sin pesar ya que la convicción con la que realizaban estas acciones era tal que estaban dispuestos a la posibilidad de muerte. Sin embargo a Calderón y a los actores y actrices de la compañía les causó tal conmoción, que el director decide trabajar el relato de la forma antes descrita para otorgar mayor cercanía e intimidad, siendo el único momento de la obra en que se permite mayor grado de compromiso emocional de los actores/guerrilleros, ya que también se rescata la firmeza y entereza de las personas que conformaban aquel frente revolucionario. Asimismo, los antecedentes de este joven son los únicos que se revelan en toda la obra, pues uno de los datos más característicos de *Escuela* es el ocultamiento estricto de la identidad de todos los participantes del grupo, incluso entre ellos mismos cubriéndose los rostros tiempo completo con capuchas. Y se le asigna el nombre “Dani” (Jano en la vida real) por el actor Daniel Alcaíno, quien presentó a Jorge Mateluna a la compañía de Guillermo Calderón luego de enterarse del proyecto en el cual se encontraban, “era como hacerle una especie de saludo a Daniel” (Calderón). De esta forma, se tensionan los elementos biográficos en torno a Jorge Mateluna en la obra *Escuela*, volviéndose uno de los instrumentos de los que se sirve el director para la construcción de la puesta en escena.

Por último, al preguntarle sobre la reacción de Jorge Mateluna ante la exposición de este episodio en particular, Calderón recuerda que Jorge les expresó gratitud, explicando que “la historia de él nadie la sabe, es una historia olvidada que no aparece en ningún libro, en la prensa tampoco. Entonces el sólo hecho de que ustedes le hayan mencionado su caso en la obra le da una significación a la vida de él, le da una trascendencia a su vida que él no tenía antes y ahora la tiene aunque no pongamos su nombre ahí” (Calderón). Cumpliendo así con uno de los objetivos iniciales de la creación de *Escuela*, que es el rescate de una historia omitida, el rescate y la importancia de la memoria.

“Finalmente, cuando hacemos *Escuela* hace dos semanas atrás, vino la familia del Jano, en masa, y vio la obra, y yo no hablé con ellos, pero ahí se cierra el círculo” (Calderón)

B.2) *Mateluna*

El análisis de lo biográfico de Jorge Mateluna en la obra *Mateluna* en una primera instancia puede parecer muy absoluto debido a que surge, como ya hemos mencionado, por el problema judicial en el que se ve inmerso Mateluna, que hace que ésta lleve por nombre su apellido. Sin embargo, encontramos 2 aspectos biográficos que son trabajados para la construcción de la puesta en escena, más allá de que ésta tome a Jorge Mateluna como conflicto central.

El primero es una carta que Mateluna envía desde la cárcel a la compañía de teatro de Guillermo Calderón, en donde comparte su situación haciendo una comparación de sus dos experiencias de encarcelamiento. La primera es la que vive a comienzos de la vuelta a la democracia a los 18 años de edad, en donde la convivencia era mayormente entre presos políticos, lo que generaba un ambiente de compañerismo y hermandad al canto de canciones con temáticas político-sociales, con lo que expresa que se sentía más acompañado y, aunque privado de libertad, con más esperanza en su futuro y en el de la sociedad; la segunda es en el año 2013, ya desvinculado el núcleo guerrillero y por el cargo de asalto a un banco en la comuna de Pudahuel, de la que comenta que el compañerismo antes vivido ya no existe, que todo es más competitivo y, por lo tanto, individualista, y que el canto que acompaña el ambiente es el de reggaetones, concluyendo que nunca había escuchado tanto reggaetón en su vida.

Es esta comparación que da el material biográfico la que utiliza Calderón como instrumento en la construcción de la obra, ya que contribuye a la puesta en crisis de nuestra sociedad actual sumergiéndonos a todos los presentes en esa mirada crítica.

En el análisis que se realiza sobre Guillermo Calderón ya se establece que, como creador, podría agruparse en una generación que tiene como una de sus características el abordar temáticas que se desprenden tanto de la memoria, como del reflejar el continuo

funcionamiento en democracia de prácticas provenientes y establecidas en dictadura, y de denunciar a la vez los vicios de un sistema que se denomina democracia pero que está lejos de desarrollar un ambiente democrático. De esta manera, es que se introduce el material biográfico de Jorge Mateluna que ofrece la carta, ya que, si bien hace una comparación de lejanía de ambos tiempos, también logra hacer un paralelo de éstos, exponiendo en una persona todo un peso histórico proveniente desde la imposición del régimen militar, volviéndose así –la dictadura– un material extra escénico trabajado en la obra desde un conflicto puntual ocurrido en el año 2013 y hasta hoy en día.

El segundo aspecto es la fotografía con la que termina la obra, en donde aparece Jorge Mateluna mirando a la cámara sonriente. Esta imagen es proyectada mientras se reproduce la canción *Little respect* de Erasure completa –canción que ha sido cantada y tocada por los actores en diferentes momentos evolutivos de la obra– y con todo el elenco de pie contemplándola, de los que se dibuja sólo la silueta por estar iluminada la escena sólo con la fotografía al fondo del escenario.

Esta escena sucede luego de develar con datos duros la injusticia del encarcelamiento de Jorge Mateluna, ya que se muestra cómo su acusación es sustentada con pruebas falsas manipuladas por la propia policía nacional y luego aceptado por el sistema judicial. Entonces la exposición de Jorge feliz en la fotografía provoca un quiebre emocional, ya que se sabe que está privado de libertad siendo inocente, y la impotencia que genera en la sala es totalmente intencionada desde la dirección porque Calderón mismo dice en la entrevista que “es una foto súper bonita que nos conmovía mucho porque aparecía feliz, aparecía como relajado y era como súper pacífica la foto. Y la ponemos con la música para pegar como un golpe emocional” y esto porque “nosotros cuando empezamos a hacer la obra vemos a Jorge preso, y para nosotros eso es complicado porque nosotros conocimos a un Jorge libre, y que nosotros queremos que esté libre. Entonces tenemos que también verlo libre.” (Calderón). Siendo este sentimiento, el de querer verlo libre, el que se experimenta como espectadores, ya que luego de conocer el caso de Jorge Mateluna desde el vínculo que tiene la compañía con él, se logra empatizar tanto con Mateluna como con las personas que lo quieren y defienden. Asimismo, luego de esta escena, al terminar la

canción, uno de los actores arroja violentamente una silla de un extremo al otro del escenario, pero la violencia ya no se enjuicia, sino que se logra una comprensión con ese sentimiento.

Por último, cabe mencionar la similitud de éste final con el final de la obra *Escuela*, en la que termina con la fotografía de los niños escribiendo en la pared, con lo que se podría establecer que este recurso biográfico es una herramienta en la que ha encontrado Guillermo Calderón un potente constructor de la puesta en escena.

3.2 ANÁLISIS DE LO TESTIMONIAL EN LAS OBRAS DE GUILLERMO CALDERÓN

El análisis que realizaremos en este capítulo toma como punto de partida los aspectos testimoniales observados en las obras *Escuela* y *Mateluna*, y cómo se trabajan estos desde la recopilación de material hasta la puesta en escena. Si bien no son obras que están autodefinidas como testimoniales, se identifica la presencia de emisores que existen o existieron y que no fueron creados por el autor, lo que nos abre inmediatamente el campo hacia una probabilidad de material testimonial, que dan prueba de una existencia previa.

A) Los testimoniados en Escuela

Luego de haber visto *Escuela*, obra que se conforma de cinco clases, donde los actores se encuentran encapuchados durante toda la obra, surge la pregunta ¿quiénes son estas personas encapuchadas? ¿qué hecho atestiguan?

Nos encontramos con Luis Cerda, Andrea Giadach, Camila González, Francisca Lewin y Carlos Ugarte; actores que están sobre el escenario, y están para dar testimonio, por medio de esta ficción que se genera en la puesta en escena, de un grupo de militantes que recibe instrucción paramilitar para resistir y derrocar la dictadura en Chile durante los años ochenta. Dan testimonio a partir de conocer la experiencia real de gente que perteneció a estos grupos. Calderón nos entrega la siguiente información:

“...bueno, yo investigué con distintas entrevistas a personas que habían tenido esa experiencia y también invitamos algunas personas a los ensayos. Invitamos, yo diría, como a unas cuatro personas a los ensayos donde nos hablaron largo acerca de su experiencia y eso lo transcribimos, yo lo incorpore en la obra y también los actores incorporan eso...” (Calderón)

A partir de lo que nos cuenta Calderón en la entrevista, podríamos clasificar estos testimonios según Gargurevich como *testimonio directo* de un breve trozo de esa historia que contienen los elementos de interés, en este caso, la vida política en clandestinidad

durante la década del ochenta y la presencia de la lucha armada contra la dictadura.

B) Los guerrilleros anónimos

Desconocemos la identidad de estos guerrilleros por una cuestión de privacidad, de respeto tanto a ellos como a su familia. Son guerrilleros que entregan su testimonio y dan cuenta de una experiencia que lleva el peso en sus cuerpos, por el hecho de haberlo presenciado. Como Sarlo lo menciona, “en la inscripción de una experiencia se reconoce una verdad y una fidelidad a lo sucedido” (Sarlo, 27)

Lo que Calderón hace es reconstruir esta experiencia, poniendo en escena los testimonios de estos guerrilleros, no con el fin de exponer el trauma que pueden llegar a cargar estas personas por sus vivencias, sino para mostrar cómo estos grupos organizaban una campaña de acciones combativas para ayudar a terminar con la dictadura de Pinochet.

C) Jorge Mateluna

Jorge Mateluna perteneció al Frente Patriótico Manuel Rodríguez y fue el único que no tuvo problema en develar su identidad. Es el único testimonio con nombre y apellido entre los guerrilleros. Asistió a un par de ensayos y su experiencia fue un gran aporte para el equipo de trabajo. Para la sorpresa del elenco, meses después del estreno de *Escuela*, surge una noticia donde se culpa injustamente a Mateluna de haber participado en un asalto a un banco en Pudahuel. Ante este hecho y frente a la poca mediatización del caso, Calderón siente la responsabilidad de hacer algo al respecto dentro de sus posibilidades y decide trabajar una secuela a la obra *Escuela* que sirva para dar testimonio del caso. Que muestre las pruebas y sea una denuncia para el caso de Jorge que aún se encuentra en prisión.

La obra lleva por nombre *Mateluna* y podríamos decir que por sus características de formato y por la línea del tipo de teatro que hace Calderón, es una obra de teatro político. El cruce arte - realidad no está más que necesitando ser abordado y ser un medio para extender su efecto a las masas. Tal como hace referencia Erwin Piscator:

“...lo esencial sigue siendo el fin: mediante la mejor producción la más intensa propaganda. Y si hay algo que pueda contarse como mérito, es haber puesto al teatro como aparato total, como factor, al servicio del movimiento revolucionario y el haberlo transformado con arreglos a los fines de este. Resultando a la vez, la apertura de nuevas posibilidades en el campo puramente teatral” (Piscator, 120)

Al ensamblar el campo artístico teatral al nivel del fin político se despiertan sentimientos y pasiones, al igual que los despierta la realidad. Esta obra es testimonio vivo del caso, tanto por parte del elenco que es testigo de la historia como lo exponen ellos al inicio de la obra contando al público las razones que los motivaron a realizar esta denuncia, como también por parte de la abogada defensora de Jorge que facilita el material de prueba que se expone en la obra, como el video donde se muestra el falso reconocimiento de Jorge y la negligencia del carabinero en el juicio al pasar por alto tremendo error.

D) Los actores

Podríamos diferenciar tres caras del testimonio tanto en *Escuela* como en *Mateluna*. Por un lado nos encontramos con los guerrilleros anónimos que comparten su experiencia pero no tenemos mayor conocimiento del que nos entrega Calderón a través de la obra, por otro tenemos el de Jorge Mateluna que nos entrega además de una identidad con nombre y apellido, mayor conocimiento de su caso gracias también a la obra que lleva su nombre, y por último tenemos a los actores quienes son los encargados finalmente de transmitir los anteriores testimonios a nosotros como espectadores. Entonces en el acto del testimonio del actor podemos diferenciar al menos dos capas en la puesta en escena. Una del actor como persona, sin la caracterización de un personaje, y otra la del material rescatado de los testimonios entrevistados, sin la necesidad de absorber completamente todas sus características. Hay así una especie de simbiosis entre el cuerpo del actor y el cuerpo que observó para representar en el escenario.

Decimos una especie de simbiosis porque la presencia de estos cuerpos en el escenario no

está completamente caracterizada como un personaje tipo, y esto se debe al código actoral que usa Calderón en sus trabajos, influenciado fuertemente por el teatro político y su forma de jugar a representar pero a la vez de no opacar la opinión del actor.

Ejemplificamos con Piscator cuando habla acerca del trabajo actoral en el teatro político, “no se trata aquí de exaltar el aspecto humano e individual del actor, desarrollando sus buenas aptitudes escénicas, sino de aprovechar sus cualidades humanas inspirándose en la función político - artística de su arte. Representar con buenos actores, buen teatro” (Piscator, 132)

Los testimonios rescatados son distintos en el cuerpo del guerrillero y en el cuerpo del actor, debido a que una experiencia vivida jamás será igual para dos personas. Por más que estén de algún modo unidos por la experiencia, son dos cuerpos distintos. Por un lado tenemos el cuerpo de los guerrilleros que traen impregnado el peso de la historia y por otro el de los actores que vemos en escena que intentan plasmar esa historia rescatada desde el testimonio compartido. Por más minucioso que sea el trabajo de observación del actor, no puede retratar con su cuerpo la experiencia y para eso recurre a la técnica actoral con el fin de imitar lo más real posible la sensación en el escenario, por ejemplo en *Escuela* cuando Andrea Giadach cuenta la experiencia del caso del *Dani* que explotó al abrazar una bomba, se cuenta en una forma distinta dentro del diálogo, con más pausa, con otra respiración, con otra entonación, para dar énfasis al dolor que se siente en el cuerpo al recordar aquel momento trágico. Ese tiempo escénico que se trabaja desde la dirección, cargado de silencio, dan cuenta de la importancia de esa experiencia.

E) La verdad del testimonio vs la ficción de la puesta en escena

Desde principios del siglo XX se comienza a manifestar el problema de la inverosimilitud en el teatro, a identificar una incoherencia entre los medios que se utilizan para representar y el objeto representado. Esto hace que muchos autores busquen destruir la ilusión con la entrada de la realidad en escena, como por ejemplo, contar historias reales, con personas reales (no actores) o basada en hechos reales, en otros casos se busca la

irrupción de la realidad haciendo visible la materialidad en el escenario, por nombrar algunas. Lo que se busca es la realidad de la acción escénica; antes que interpretar, en primer lugar, ser.

E.1) *Escuela*

Dentro de la puesta en escena de *Escuela* nos encontramos con escenas recreadas en forma de clases que surgen de las experiencias recogidas de personas que pertenecieron a grupos clandestinos en un momento de sus vidas. Podríamos enfrentar la ficción de estas clases en la puesta en escena con el relato testimonial que las contiene. En este caso los relatos de los testimoniados sirven de base para sustentar esta ficción creada por Calderón. Se podría hacer un paralelo entre las clases recibidas en la obra *Escuela* y las clases que hemos recibido en nuestra etapa de colegio, solo a modo de forma, porque el contenido apunta hacia un fin completamente diferente en un contexto y otro. En una clase, las palabras de la persona que expone toman el peso de la palabra como portadora de verdad, del mismo modo que uno asume como verdad las clases dictadas en el colegio. De este modo Calderón logra hacer dialogar la verdad de los testimonios recogidos con la ficción que pone en escena.

Una forma de irrupción que podemos identificar en la obra, son las canciones interpretadas por los mismos actores que operan como transición entre una clase y otra, y sirven también como mecanismo de distanciamiento para reflexionar, uno como espectador, acerca de la temática y completar la comprensión del contexto histórico al que se hace referencia. Si bien no son temas populares, es el contenido de las letras lo que permite esta asociación con el contexto.

E.2) *Mateluna*

Francisca Lewin inicia la primera escena relatando el hecho a modo de testimonio de cómo fueron las cosas luego de haber hecho *Escuela*, el falso inculpamiento de Jorge Mateluna y la rabia que les invadió el cuerpo al momento de enterarse de lo que estaba ocurriendo. Esto va de la mano con el material que nos presentan, como los videos, audios

y cartas que demuestran la inocencia de Mateluna y nos convierte a nosotros espectadores en un testigo más del caso. La acción de testimoniar pasa a ser una acción de denuncia, y trae al presente de la puesta en escena un discurso que sostiene la ficción desde la voz de los actores que buscan reflejar lo más transparentemente posible esa verdad que atestiguan.

La articulación que se genera entre la realidad y la ficción funciona como evidencia para delatar el caso Mateluna y romper con el montaje que se observa precisamente en la vida real y en la manipulación de las pruebas judiciales como lo muestra la obra.

La función del testimonio corresponde a la experiencia vivida por una persona, que mediante la revelación de su verdad busca transformar o liberarse de un hecho. Es así cómo podemos identificar en esta puesta en escena las ansias de los actores de mediante esta ficción dentro del escenario lograr un cambio o por muy difícil que parezca, la liberación de Mateluna.

No existe una brecha demasiado amplia entre la verdad del material recopilado y la puesta en escena. Más que una ficción propia de la obra, lo que nos muestra Calderón es la ficción que existe precisamente en la vida real, y eso es lo que más impacta a la hora de hablar de una irrupción de lo real.

3.3 ANÁLISIS DE LO DOCUMENTAL EN LAS OBRAS DE GUILLERMO CALDERÓN

En esta sección se analizará lo documental como instrumento para la construcción de la puesta en escena de las obras de Guillermo Calderón, reconociendo los conceptos de archivo, documento y repertorio trabajados en el capítulo anterior, para identificarlos y relacionarlos con escenas particulares de *Escuela y Mateluna*.

A) *Escuela*

La obra se abre y se cierra con los actores cantando. Son cinco los actores sobre el escenario, todos encapuchados con una pizarra al frente, una guitarra y con un juego armónico de voces. Estas canciones se trabajan como un documento gracias a su función transmisora de ideas y conocimientos, ya que transmiten cierta información que completa y potencia el contexto temporal e ideológico de la obra. En primera instancia la selección de canciones no parecen ser de conocimiento general en el público, pero aún así el documento musical en conjunto a la puesta en escena, te transporta a cierta época debido a la melodía y al contenido político/social cantado por personas con capuchas en sus rostros, estableciendo una relación con cierto tiempo de opresión y resistencia, y vinculándolo así con la dictadura como la historia más cercana que abarca dichos contenidos, donde podemos identificarlo a través del sonido y la imagen propuesta. No obstante, las canciones no son parte de la música popular reconocible en tiempos de dictadura en Chile, ya que Guillermo Calderón decide no utilizar canciones chilenas de índole popular, ya que se mantienen en un plano superficial según él, como algo predecible. En cambio, utiliza canciones de grupos guerrilleros de Argentina, Uruguay, de la guerra civil española y de la revolución sandinista, donde podemos apreciar que entonces, no se encasilla solo a la situación particular de Chile en los años ochenta, sino que también lo utiliza como un contenedor de las problemáticas similares que atravesaron y siguen atravesando distintos países en un contexto latinoamericano. La documentación sonora toma forma de una cita musical de otros grupos guerrilleros enfrentados a la misma situación de opresión y de revolución social, a través de canciones que permiten

tomar posición en alguna parte de nuestra historia.

La obra, como se mencionó anteriormente, transcurre con la enseñanza y aprendizaje de diversas estrategias para derrocar al gobierno dictatorial de ese entonces, expuesto por los distintos miembros de un grupo de guerrilla a través de clases. Guillermo Calderón trabaja con la recopilación de material sobre diversas conversaciones y relatos orales de ex guerrilleros que participaron en este tipo de organizaciones, con los cuales el director y los actores se reunieron en el proceso previo de investigación del montaje.

En diferentes escenas de la obra se ocupa la misma metodología de clases, donde los actores tienen un manejo técnico para explicarle a sus compañeros el uso de, por ejemplo, un arma y una bomba. Aquel tecnicismo marcaba una fuerte investigación proveniente de fuentes más convencionales como, por ejemplo, algún manual que explicara paso a paso cómo usar un arma de índole militar. Pero al hablar con el director supimos que, por ejemplo, en la clase particular de las armas, fueron los mismos involucrados de las reuniones clandestinas de las cuales está basada la obra, los que les enseñaron a los actores de manera oral y práctica cómo manejar un arma. El director toma este funcionamiento de clases del proceso de investigación previo al montaje, para colocarlo en el desarrollo de *Escuela*, haciendo que los actores generen la misma instancia didáctica de explicarse entre ellos dicho funcionamiento. Todo este proceso previo de investigación y posterior con la construcción de la puesta en escena, se relaciona estrechamente con el concepto de repertorio, basando así el funcionamiento escénico que sustentan los actores, encarnando en sus cuerpos aquella dinámica de clase sobre experiencias del pasado relatadas por los ex guerrilleros, para llevarlo al presente a través de sus actuaciones, teniendo claridad el lugar de donde nace el texto y la corporalidad. Con la ayuda del recuerdo o memoria de aquellos encuentros con los ex guerrilleros, por ejemplo, la manera en que contaban sus historias, ya que también tienen lugar en el repertorio al momento de relatar sus experiencias pasadas, no solo desde el relato en sí, sino también desde el cuerpo el cual se transforma y cambia cuando se rememora, algo sucede y lo configura de tal manera que cuerpo y mente se compenetran para traer al

presente un hecho del pasado a través del relato oral. Es aquello lo que Diana Taylor llama “memoria encarnada” en su conceptualización de repertorio.

Algo similar ocurre con la clase de la fabricación de una bomba, ya que en un principio debido al lenguaje técnico que utilizan para explicar su elaboración, se puede pensar en algún rescate formal de un manual que explicara dicho procedimiento. Pero el director decide trabajar a partir de un documento sonoro, utilizando y transcribiendo las indicaciones contenidas en una canción de la revolución Sandinista de Nicaragua sobre cómo hacer una bomba, recomendada por uno de los ex guerrilleros. Una canción con un contenido que se mantendrá intacto con el tiempo como característica del documento, con la posibilidad de reproducirlo o repetirlo nuevamente en un futuro. En la escena el documento es procesado desde un formato musical y registrado para transformarlo a un formato escénico, hablado y pedagógico, que ocurre siempre de manera distinta en cada función como particularidad del teatro en sí y su condición irrepetible.

Otro ejemplo del trabajo a partir del repertorio y de los relatos orales, es la clase sobre la comunicación y organización rigurosa y silenciosa que tenían estos grupos guerrilleros, que uno de los actores explica de manera minuciosa en la pizarra. En la entrevista hecha al director, nos comentó que los ex guerrilleros explicaban su forma de organizarse a través, por ejemplo, de dibujos en un papel que en el mismo momento iban recordando, sin tener nada preestablecido de qué decir y qué dibujar, memorizaban las rutas y puntos de reunión, con diversas señales gestuales que tenían para entregar un mensaje a otro. Todo esto a través de un dibujo para explicar mejor donde se movían o cuáles eran sus rutas, recordándolo en el mismo momento en que daban la clase a los actores, como un acto *performativo*, y del cual Taylor enfatiza en su sentido de repertorio. El repertorio materializado en sus maneras de comportarse y sus diversos gestos al momento de recordar cuando dibujaban, que de la misma manera realiza el actor, pero a través de una pizarra.

En el rescate de documentación visual, destaca la escena en la que exponen el contenido del *Libro Blanco*⁴, donde hay una incorporación del material documental para transformarlo en material escénico. A lo que se refiere que en esta escena se incorpora el libro tanto en su materialidad, como un documento que potencia el mensaje que se desea transmitir dentro de la escena misma, mostrándose el libro entre ellos mismos (actores) y a todo público, con proyecciones de imágenes que se almacenan dentro de él. Esta clase es la única donde aparece el documento como objeto escénico material para explicar su contenido, desempeñando la función de un *anclaje* como un soporte y sujeción a la realidad. De este modo la irrupción a través del libro e imágenes de la época como una prueba efectiva de antecedentes, permite mantenernos *anclados* a una cierta realidad que sucedió en una historia cercana. La incorporación del *Libro Blanco* señala de alguna manera, que lo que ocurrió fue real, y es ahí cuando uno le toma un sentido de cercanía y de mirada crítica como una cuestión de conocimiento, y no de ilusión. Un detalle no menor, es el uso del *Libro Blanco* pero en su edición en inglés encontrado en una librería en Edimburgo, problematizando este documento que busca por sobre todas las cosas “lavar la imagen de la dictadura ante el mundo” (Calderón). Con “El Plan Zeta” descrito en el libro como el plan de un autogolpe que habría provocado Salvador Allende, sumándole antecedentes sobre las estadísticas falsas de la reducida cantidad y falsificación de votos electorales al gobierno socialista, dando una prueba de que Allende no salió electo democráticamente y que todo fue construido a partir de un montaje para llevarlo a un supuesto autogolpe. El objetivo de este montaje encabezado por las autoridades de la Unidad Popular, era asesinar a los altos cargos de las fuerzas armadas y sus familiares. Este plan considerado como una operación de guerra psicológica de las fuerzas armadas navales de Chile, sin recurrir al uso de armas, buscan la acción psicológica para direccionar

⁴ El *Libro Blanco del cambio de gobierno en Chile* fue un texto publicado en Chile por la Secretaría General de Gobierno de la Junta Militar, para justificar el golpe de Estado de 1973. En este libro se denunciaba la existencia de un “Plan Zeta”, un supuesto plan (completamente falso) urdido por los simpatizantes de la Unidad Popular para llevar a cabo un autogolpe y crear una dictadura de izquierda. Hoy sabemos que se trata de un libro lleno de falsedades y engaños, creado como parte de una operación de inteligencia militar y de guerra psicológica. El Libro Blanco fue creado, entre otros, por historiador Gonzalo Vial con la complicidad del almirante Patricio Carvajal. Esta colaboración es uno de los ejemplos que justifican describir a la dictadura chilena como de carácter civil y militar desde sus inicios.

conductas y así mantener un control social, político o militar, para justificar los reales crímenes cometidos durante el golpe militar. Esta problematización se trabaja en la puesta en escena poniendo en crisis lo que el libro y su contenido dan por seguro y estable con la justificación constante del golpe de Estado.

“La *problematización* sería más bien, la elaboración de un dominio de hechos, de prácticas y de pensamientos que a uno le parece que plantean problemas. Es decir, *problematizar*, es un modo de actuación del pensamiento, una actitud que permite tornar inseguro lo que damos por seguro, y que a diferencia de otras posturas, no busca hacer visible lo invisible, sino que hacer visible lo que, justamente por estar tan cerca de nosotros, no llegamos a percibirlo”. (Sáiz, 31)

Esta mirada crítica a través del documento lleva a la incorporación del libro en escena, donde “Los archivos, fuentes de producción de las obras seleccionadas, desde los modos en que los artistas deciden activarlos, constituyen a una apuesta política que reclama del espectador una mirada afectiva-crítica. No el afecto como sentimiento, sino en sentido deleuziano, a partir del cual se tiene la capacidad de afectar y de ser afectado” (Sabrina y Delle, 17) Esta mirada que logra el espectador, también la hacen los actores como una forma de construcción integrada en la puesta en escena, profundizada más con *Mateluna*, segunda obra a analizar que toma el caso judicial y de encarcelamiento de Jorge Mateluna, ex guerrillero que colaboró con la información para la creación de *Escuela*.

B) *Mateluna*

En esta obra se prosigue con la misma situación de reunión clandestina, esta vez con seis actores en escena y también encapuchados todos, pero a diferencia de *Escuela* en donde se relacionan y mantienen un lenguaje entre ellos en escena, colocando al espectador como un testigo con una mirada afectiva-crítica, en *Mateluna*, esta mirada se articula particularmente con la confrontación y relación directa de los actores hacia los espectadores a través de matices, miradas y silencios, para hablarles y exponer el

encarcelamiento de Jorge con características de un montaje judicial, rompiendo totalmente con la convención de “cuarta pared”, dialogando de manera frontal y haciéndolos partícipes de la construcción escénica.

Durante el transcurso de la obra se trabaja con la documentación audiovisual, como por ejemplo la exposición del vídeo del reconocimiento tomado del expediente judicial real del caso, donde se proyecta un extracto de una grabación en la cual se reconoce efectivamente a Jorge Mateluna, develando un efecto de lo real que genera lo “siempre-cercano de la historia dada” (Sabrina y Delle, 17). En esta escena, Guillermo Calderón juega con las expectativas del espectador, donde se presenta ante el público en primera instancia, que el testigo culpó al hombre que sería Jorge Mateluna, señalado por Francisca Lewin en la escena, para luego demostrarnos casi al final de la obra a través de la reproducción completa del video que el hombre señalado no era Jorge realmente, sino que el verdadero asaltante, y que después el carabinero transcribe falsamente que el testigo reconoció a Jorge Mateluna cuando se procede al juicio, manipulando en la puesta en escena un documento verídico en un inicio, para develar una verdad casi llegando al final.

“Entonces nosotros queremos de alguna forma explotar la mentira sobre el escenario, para demostrar la fragilidad de la verdad, sobre el escenario y bajo el escenario. Y el sistema judicial es una gran performance, entonces es para llamar un poquito la atención a eso. Son cosas sutiles pero que pueden ser interpretados o no” (Calderón)

Desde este documento audiovisual, se abren preguntas por ejemplo, con respecto al teatro y su función, lo político y lo ético, lo verdadero y lo falso, sin dar una respuesta anticipada, pero sí colocándolas en crisis para enfrentarlas sobre el escenario, donde las respuestas surgen a partir de la mirada del espectador y su posición crítica con la información adquirida a través de este tipo de documentos que cumplen la función de *anclaje* a una realidad. La problematización ocurre con la transformación que tiene el vídeo cuando la situación particular dada en un principio del hombre que supuestamente

es Jorge, se contrapone y densifica con la develación de que el hombre que se reconoció no era quien pensamos en un inicio, sino que otro hombre, quien sería el verdadero asaltante del banco.

En esta categoría de uso de documento audiovisual también podemos encontrar el momento que proyectan la escena de la fabricación de bombas de *Escuela*, superpuesta con la representación en vivo por la misma actriz, Andrea Giadach, explicando el mismo procedimiento. Esta suerte de “intertextualidad” escénica, es comentada y explicada al público por una de las actrices, Francisca Lewin, quien señala que además de *Escuela*, se trabajó o se intentó trabajar con distintas obras para hablar sobre Jorge, dentro de un proceso de experimentación previo a *Mateluna*, exponiendo sus respectivos fallos y aciertos para su construcción escénica. Dentro de las otras obras que supuestamente habían trabajado y de las que hacen referencia, representan en el mismo instante una escena que habían ensayado, en donde los seis actores se sientan a debatir la situación política y de mirada social personificando a Brecht y sus colegas. Pero en esta representación que sucede en vivo, no hay un diálogo con un documento audiovisual en la puesta en escena que de prueba veraz de que efectivamente lo trabajaron o ensayaron, a diferencia de *Escuela*, que antecede porque uno ya vio la obra o porque directamente te muestran un registro audiovisual de ello como prueba eficaz que contiene eso que llamamos “verdadero”. Como consecuencia de aquello, se abre un cuestionamiento sobre la veracidad de la información dada, ¿por qué *Escuela* sería la única obra en las que hacen referencia, que tiene registros y lo proyectan en escena? ¿Acaso será porque fue la única terminada y estrenada? “No, porque las otras obras nunca existieron. Es parte del problema del teatro, que el teatro es como una plataforma de mentira, digamos, el escenario está hecho para contar historias, para mentir” (Calderón).

La simulación de documentos se enfatiza más en una escena en que los mismos actores, se proyectan en un vídeo supuestamente subido a *YouTube*. Todos encapuchados siguiendo la línea de ficción de la escena frente a una cámara, explicando cada uno su posición u opinión sobre la violencia. Simultáneamente en vivo se presentan en escena

los mismos actores al momento que les toca hablar en el vídeo, para fomentar esta opinión desde la reafirmación o la potenciación del discurso contra la violencia. Acá podemos ver una decisión desde la dirección de hacer creer al espectador, que lo que ve pese a ser conscientes de su ficción, es un archivo que podría caer en los parámetros de lo real, ya que no sabemos si realmente fue subido a internet o no, para tocar ciertos temas como lo es la violencia en este caso.

Particularmente en esta obra, los conocimientos de un hecho o situación, juega con la veracidad de sus fuentes o la edición y/o manipulación de los archivos. Los documentos aquí cumplen el rol transmisor de información y contenido de un hecho realmente ocurrido como base que se puede ir transformando en el camino, para no quedar en la simple “réplica”, sino que en el constante juego de lo falso y verdadero

También está la escena donde una de las actrices presenta y explica con meticulosidad un vídeo grabado por ellos mismos desde un auto en un recorrido por las calles de Pudahuel. A medida que el vídeo transcurre, la actriz señala que hicieron el mismo trayecto de los asaltantes al momento de la persecución, basado en documentos judiciales que Guillermo rescató para poder remontarlo. Con la colaboración de Alejandra Arriaza, abogada de Jorge, a través del fallo que describe todo el peritaje más descriptivo y técnico. Este nuevo documento audiovisual que crearon está ligado a un contexto de crisis, es decir “a sucesos que implican una mutación importante en el desarrollo de los procesos o aparecen como situaciones que ponen en duda su continuación o cese” (Sáiz, 43). Esta crisis o “referente externo” (Sáiz, 43), tiene una existencia *extraescénica*, es decir, es una realidad “que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador” (Pavis, 195). En *Mateluna*, el referente externo será el asalto del banco de Pudahuel y el encarcelamiento de Jorge Mateluna, lo que se denuncia en escena, pero que está silenciado escénicamente. Eso quiere decir que en la puesta en escena no se verá el encarcelamiento de Jorge, o tampoco se verá el asalto del banco, ambos ejemplos que corresponden al referente externo para la construcción de la obra. Lo que se verán son fragmentos de realidad contenidos en distintos tipo de documentos, para trabajarlos, manipularlos y

direccionarlos hacia el desmantelamiento de un montaje judicial, abriendo el espacio como se dijo anteriormente, a hacer nuevas lecturas e interpretaciones de lo que se tiene como referente externo, problematizándolo en la escena sin cerrarlo con respuestas, sino con constantes preguntas que inquieten y movilicen al espectador.

Retomando nuevamente el vídeo del reconocimiento por parte de los testigos, cuando develan finalmente que el hombre que reconocieron era el verdadero asaltante y no Jorge Mateluna, sustentan esta información a partir de un audio judicial como un documento sonoro, acompañado de los subtítulos proyectados para una mejor comprensión. Se escucha la voz del carabinero que se encargó del reconocimiento de testigos, diciéndole al juez que al hombre que reconocieron fue a Jorge Mateluna, falsificando así un documento que anteriormente nos da prueba que efectivamente es lo contrario a lo que el carabinero trata de montar. La relación con lo realidad aparece a partir de las voces reales de los involucrados en el juicio, y con la manipulación del vídeo anterior que antecede la real situación, el espectador es capaz de discernir lo verdadero de lo falso para completar y comprender la situación de Jorge Mateluna. Lo mismo ocurre con la integración de una fotocopia de una carta de Jorge desde la cárcel leída en la escena, afectando más a la emotividad del espectador desde la empatía, sin que los actores busquen la emoción, sino que nace por consecuencia en el público por la función transmisora del documento de una situación humana, identificando un estado mental del autor en una circunstancia dada al momento de escribir, materializado en una carta. En ella, Jorge menciona su tiempo en la cárcel, comentando que “Nunca había escuchado tanto *reggaetón* en mi vida” (Carta de Jorge Mateluna). La obra finaliza con una fotografía de Jorge y cuando se apagan las luces, se escucha una canción de *reggaetón* de fondo. En esta última parte, la puesta en escena cierra con un sentido de cercanía a través de la música seleccionada, solo por el hecho que antecede a través de la carta y el extracto que hace mención al género del *reggaetón*, un aspecto de la vida de Jorge en la cárcel, complementando con una fotografía como un documento visual y concreto de su aspecto físico, con una sonrisa y aparentemente feliz, contraponiendo un documento en un tiempo pasado antes de entrar a la cárcel, con una canción que de alguna manera hace una cita a su situación carcelaria actual.

La puesta en escena entonces, no solo abre el espacio de *anclaje* de lo real a partir de estos documentos, sino que también funciona “como una pregunta lanzada al espectador que reclama una o varias interpretaciones” (Ubersfeld, 25), una pregunta constante entre lo que es verdad y lo que es mentira, y que finalmente cada uno como espectador saca sus propias conclusiones. “Ofrecer al espectador los instrumentos visuales, verbales y gestuales para que el mismo pueda comprenderlo. Lo real se convierte en objeto de conocimiento, al que el espectador puede acceder por medio de las acciones e imágenes concretas, y a menudo contradictorias, que se le ofrecen sobre el escenario” (Sánchez, 61). Finalmente en ambas obras, existe la dialéctica planteada por Walter Benjamin, como “el punto de encuentro entre el pasado extirpado y el futuro anhelante” (Palencia, 93), dejando a un lado la constatación de la historia como un orden lineal, sino que ocupar la escena como la actualización y liberación del pasado, confrontada a diversos razonamientos o argumentos de cómo llevar a cabo el “instante de la humanidad” (Palencia, 102) de un pasado o de una realidad en la puesta en escena a través de lo documental, solventada por la ficción como un andamio propio del teatro en sí.

4. CONCLUSIÓN

El teatro a través de la historia en sus diversos géneros y estilos, ha cumplido la función de reflexionar sobre nuestro entorno y las diferentes realidades que lo componen. Puede concebirse como una especie de efecto de espejo, que busca reflejar lo que en nuestra rutina pasa desapercibido, para revelarlo en la escena con una dimensión estética.

Hemos trabajado los conceptos de biografía, testimonio y documento como sostenedores de fragmentos de realidad, que el teatro activa para hacerlos visibles en la puesta en escena como una prueba empírica de algo ocurrido en nuestra historia. Y es que al tomar lo biográfico, lo testimonial y lo documental como instrumentos para la puesta en escena, y reflexionar sobre cómo trabajar estas herramientas en el proceso de montaje, nos damos cuenta de que el fin mismo, o el origen de nuestra investigación, no es en sí descubrir cómo trabajar estas herramientas en la escena, sino qué es lo que se quiere decir al dialogar dichos conceptos con el teatro.

A partir de ello, podemos entrever que lo que se busca con este diálogo es el acercamiento a un posible encuentro artístico y social a través de una relectura humana de la historia, activando una mirada crítica en el espectador. De manera que nos plantea la necesidad y la urgencia de primero activar nuestra mirada crítica, hacia una dimensión artística que aborde una problemática humana y que nutre nuestras ganas de trabajar. Una dimensión que busca atisbos de lo real para distinguir y empatizar con el mundo en el que nos hemos desenvuelto y nos desenvolvemos y, asimismo, abrir un espacio para comprender nuestro presente a través del constante cuestionamiento de nuestra historia y del ser humano que lo configura.

Hemos planteado estos tres conceptos y su relación con el teatro, como un anclaje que nos sujeta a una realidad y que nos permite desde ahí, problematizarla. Sin la necesidad de que el teatro genere respuestas que cierren la mente del espectador de manera absolutista, sino que al contrario, abrir ventanas que den espacio a la reflexión y a la circulación del pensamiento a redescubrir nuevas miradas.

Al articular las biografías, testimonios y documentos en el análisis que hemos realizado sobre las puestas en escena de *Escuela y Mateluna*, nos lleva a reflexionar sobre el trabajo teatral de Guillermo Calderón, y de cómo él encontró su poética escénica para trabajar sus temas de interés, lo que resulta ser un gran aporte que ha contribuido e incentivado la investigación. Pero nuestro objetivo no es quedarnos en el análisis de un autor, sino el de abrir la búsqueda para tratar los temas que nos inquietan desde la dirección teatral, y el limitarnos a una fórmula de tratamiento escénico nos alejaría de nuestro interés que apunta hacia incursionar nuestros propios caminos desde la base que aquí concebimos.

Creemos haber encontrado un denominador común en las problemáticas como individuos y como sociedad sobre el consumo, los vacíos no asumidos y el individualismo por sobre lo necesario y el bien común. Hay un profundo anhelo de comunicar y transmitir esos cuestionamientos en los que estamos inmersos como sociedad e intentar comprender mediante el trabajo de dirección teatral nuestro quehacer artístico en el presente.

Finalmente hemos comprendido que la puesta en escena juega como un espacio privilegiado de creación que tensiona las herramientas estudiadas, de manera que bien podría ser *lo biográfico, lo testimonial, lo documental y lo teatral como herramientas para una recomposición del mundo*, siendo el punto de unión entre nosotras, tres egresadas de la mención de dirección teatral, el considerar trabajar con partes de la historia, de nuestra historia, para una posible comprensión de nuestra participación en el contexto en el que nos desenvolvemos como agentes teatrales que utilizan *lo teatral* como instrumento para la comunicación y la transformación en y con la sociedad.

5. BIBLIOGRAFÍA

1.- Libros:

- Arfuch, Leonor. *El Espacio Biográfico: Dilemas de la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Trad. Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fondos de Cultura Económica, 2002.
- Berman, Marshall. *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire: la experiencia de la Modernidad*. Trad. Andrea Morales. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina Editores, S. A., 1989.
- Cruz, Manuel. *La Tarea de la Memoria: Sujeto, Responsabilidad y Política*. Chile: Escaparate Ediciones SpA/ Universidad de Valparaíso, 2016. Impreso.
- Derrida, Jaques. *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997. Impreso.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del Oprimido*. Trad. Jorge Mellado. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.
- Gargurevich, Juan, *Los Géneros Periodísticos*. Quito: Ciespal, 1982.
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Trad. Tamara Stuby. Buenos Aires: Edición Bilingüe Español – Inglés, 2014.
- Huyssen, Andreas. *En Busca del Futuro Perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. Silvia Fehrmann. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un Mito*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2007. (Citado por Sáiz Carvajal, Marcela. *El Teatro Político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas*. Santiago: Tesis de Magíster en Literatura. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2013)

- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C. 2012. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Primera Persona*. 1ª ed. Argentina: Siglo XXI Editores, 2006
- Topolski, Jerzy. *Metodología de la Historia*. Trad. María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Editorial Cátedra, 1973.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. (Citado por Sáiz Carvajal, Marcela. *El Teatro Político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas*. Santiago: Tesis de Magíster en Literatura. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2013)
- Vovelle, Michel. *Ideologías y Mentalidades*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A. 1985. Impreso.

2.- Tesis:

- Osorio, Catalina. “Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen”. Tesis. Universidad de Chile, 2014.
- Sáiz Carvajal, Marcela. *El Teatro Político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas*. Santiago: Tesis de Magíster en Literatura. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2013.

3.- Artículos de libros de referencia:

- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Tercera edición. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

4.- Artículos de revistas:

- Guash, Ana María. “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”. *Raco. Materia* 5, 2005.
- Gutiérrez, José Ismael. “Premisas y avatares de la novela testimonio: Miguel Barnet”. *Universidad Laguna de Tenerife. Revista Chilena de Literatura* n° 56, año

2000.

- Núñez Contreras, Luis. "Archivística. Estudios básicos". Sevilla: Diputación Provincial, 1981. (Citado por Galende, Juan Carlos y García, Mariano. "El concepto de documento desde una perspectiva interdisciplinar: de la diplomática a la archivística". *Revista General de Información y Documentación*. 2003: 7-35)
- Oberti, Alejandra. "Testimonio, responsabilidad y herencia". *Meridional, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Número 2, pag. 63. Abril 2014.
- Palencia, Sergio. "La imagen dialéctica de Walter Benjamin: crítica filosófica, horizonte revolucionario". *Revista Eutopía*. Enero-junio, 2016: 93-106.
- Sabrina, Paola y Delle, Sofía. "Lo político-crítico en el arte. Archivos e imágenes desde la práctica del montaje". *Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*. Nov, 2014: 11-17. *Papelcosido*.
- Sagaseta, Julia Elena. "La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro". *Telón de Fondo*. Jul, 2006. n°3.
- Sotelo, Aida. "Testimonio, cuerpo, memoria y olvido". *Revista de psicoanálisis. Desde el jardín de Freud*, n° 4. Bogotá, 2004.
- Taylor, Diana. "Performance e historia". *Revista Apuntes de teatro. Repositorio Universidad Católica de Santiago*. Web. 2009: 105-123. Visita: 24 de marzo, 2017.
- Tello, Andrés. "El arte y la subversión del archivo". *Scielo*. 15 de junio, 2015.
- Torres Dujisin, Isabel. "Mundos Interiores y Sociedad: La encrucijada de lo biográfico". En *Revista de Universidad de Chile*.

5.- Sitios WEB:

- Almada, Martín. *Libertad a Jorge Mateluna: Visita a Jorge Mateluna en la CAS 23-01-2017*. Web 20 de mayo, 2017. Visto en <http://www.libertadajorgemateluna.cl>
- "Biografía". *Etimologías de Chile*. Web. 27 Mar 2017.
<http://etimologias.dechile.net/?biografi.a>
- Calderón, Guillermo. *Daniel Alcaíno habló sobre su rol en la obra Mateluna*. Radio Cooperativa. Web 20 de mayo, 2017. Visto en <https://www.cooperativa.cl/>

- Del Valle, Félix. “Documento, concepto y tipología”. *Pendientedemigracion*. Sitio de la Universidad Complutense Madrid. Web. Visita: 24 de abril, 2017. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/tema3.htm>
- Díaz, Marcelo. “¿Qué es un archivo? (por Vivi Tellas)”. *Un documental en vivo*. Archivo White: Teatro documental. Publicado: 2 Nov 2007. Web. 1 Abr. 2017. <http://undocumentalenvivo.blogspot.cl/2007/11/qu-es-un-archivo-segn-vivi-tellas.html>
- “El documental”. *Catarina.udlap*. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/dominguez_r_g/capitulo5.pdf
- Enciclopedia Jurídica online. Edición 2014. visitada el 23 de marzo <http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com/d/testimonio/testimonio.htm>
- Guzmán, Patricio. “Entrevista a Patricio Guzmán, documental como reconstructor de la memoria”. *Youtube*. Desde abajo, LE MONDE diplomatic. Publicado: 26 Dic 2011. Web. 14 Abr 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=yBJ9UrnPL80>
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE número 155 de 29/6/1985) <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534>
- Martín Gavilán, César. “El documento y sus clases. Análisis documental: indización y resumen”. *eprints.rclis*. Blog temas de biblioteconomía. 7 de abril, 2009. Visita: 31 de marzo, 2017. <http://eprints.rclis.org/14605/1/tipdoc.pdf>
- Tellas, Vivi. “Proyecto Archivo”. *Archivotellas*. Web. 1 Abr. 2017. <http://www.archivotellas.com.ar/>
- Tellas, Vivi. “UMF| Vivi Tellas| TEDxRíodePlata”. *Youtube*. TEDx Talks. Publicado: 17 Dic 2013. Web. 31 Mar. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=DSnStcEK7jw&t=295s>
- “Todo se limita al deseo de vivir eternamente”. *Puro Teatro*. GAM. Web. 1 Abr. 2017. <http://www.puroteatro.cl/2014/06/todo-se-limita-al-deseo-de-vivir-eternamente/>

6.- Anexos:

- Calderón, Guillermo. *Entrevista personal*. 27 de abril, 2017.

6. ANEXOS

A) Entrevista a Guillermo Calderón

- Una diferencia que hay en la forma de escribir en las escenas de las obras de *Mateluna* y *Escuela*, la pregunta es: ¿tú sientes algún tipo de diferencia con respecto a las obras anteriores?

Sí, porque en esta obra, es una obra documental, yo parto de documento real y eso es lo que ocupamos en escena. Yo por lo general, yo lo que explicaba en esa otra entrevista... yo parto escribiendo 1/3 de la obra y a veces un poco menos, y después trabajo es escribiendo en proceso de ensayo, y eso es para mí muy práctico porque yo trabajo con lo que va entregando cada actor/artista desde su actuación, y desde la discusión política en torno a la obra y todo eso. Y esta obra, de alguna forma es similar, porque también la desarrollamos en base a la discusión con el grupo. Todos fuimos a ver a Mateluna a la cárcel, todos leímos todos los documentos, todos fuimos a su lugar de detención, al lugar del banco donde lo detuvieron, y qué se yo; pero, además de eso, teníamos como la imposición digamos de trabajar con documentos, y eso creaba una experiencia distinta porque en el fondo tenemos los documentos en la obra, cosas que son muy explícitas, que son videos utilizados como prueba en el juicio. Entonces la obra, de alguna forma, era cómo encontrar un contexto para ese testimonio, cómo poder a partir de ese núcleo, cómo escribir una obra que rodeara a eso y que le diera contexto y significado. O sea en ese sentido fue distinto, pero es siempre una escritura que vuelve al grupo, que vuelve al elenco y a la discusión. De ahí se genera.

- Cómo ha sido la recepción tanto en Chile como en diferencia a otros países

Es interesante, porque en Chile produce mucho interés porque tiene, de nuevo una cosa documental, entonces es como esperarse ver un documento que es explícito y que conmueve porque la realidad tiene una fuerza muy especial en el teatro, en este caso un documento, y también porque la obra hacia el final apunta a crear un golpe de emoción muy fuerte que tiene que ver con rabia, con impulsar al público a reaccionar

políticamente, a activarse políticamente. Entonces en un lugar como acá la reacción es muy inmediata, muy emocional y directa y política también. En otros países la cosa se complica un poco, en por ejemplo, en, cuando la hemos representado en Brasil, la gente entiende inmediatamente porque ellos tienen una relación bien bien similar con la justicia, entonces es un tema que muchas veces es injusto y cruel, y no funciona bien. Pero cuando fuimos a Europa se complica un poco porque la gente piensa que un juicio así debería ser anulado inmediatamente. Entonces, empiezan a cuestionar la contundencia y la veracidad de las pruebas, de los documentos que presentamos acá, entonces como que nosotros tenemos que decir “no, es así, es verdad”, y ellos dicen “no pero en cualquier parte del mundo se anularía el juicio inmediatamente”, “No no no, pero es que así es en Chile”, “no, pero es que aclárennos que esto es un documento porque si no acá en Europa este juicio se iría inmediatamente a la carpeta de los juicios anulados”. Entonces ahí se crea otra fricción, con el contexto del público.

- Bueno, en la misma entrevista que les hacen a los actores en Brasil, ellos mencionan que en el proceso de *Escuela*, particularmente, no había texto. ¿Cómo es que tú llegaste a la resolución de exponer la obra a través de las clases, para esa metodología en escena?

Lo que pasa es que, la idea era rescatar la idea de la escuela, ya. Porque la obra *Escuela* está basada en recrear algo que ocurrió, en una instancia de escuelas secretas, clandestinas, que ocurrió a lo largo de todo el país. En donde gente se pasaba los conocimientos, que era para cómo enfrentar a la dictadura con métodos paramilitares. Y eso ocurría secretamente en distintas casa, en distintos lugares. Entonces, ese es un conocimiento, es un tipo de escuela que murió, y también es un tipo de conocimiento que dejó de entregarse. Pero hay mucha gente que estudió eso, que ahora son como una especie de graduados, que no pueden usar sus conocimientos, están como... entonces para mí era muy importante rescatar ese lugar. Y para eso, mi idea era recrear la situación de una sala de clases, de una escuela, en donde el público fuera invitado a como aprender, a como ser parte de la clase. Pero es una clase en conflicto, porque es una información, un conocimiento, que no necesariamente quiero adquirir. Entonces me siento ahí y me enseñan a cómo hacer una bomba, y eso es complicado porque, no eso lo rechazo

orgánicamente, pero a la vez lo tengo que aprender porque es parte como de la historia de Chile y no me queda otra que ver la historia y Chile por lo generalmente es... y para mí eso era interesante porque esa es la operación similar que ocurre cuando uno va a estudiar cuando es chico, cuando tiene no se 14 años y estás en una clase y uno no quiere aprender pero uno está ahí porque está obligado y uno no puede salir del teatro, o sea uno no puede salir de la sala de clases porque uno está obligado a asistir. Y es parecido a lo que pasa en la obra de teatro, uno se sienta en la obra de teatro, y el teatro te entrega un espacio de libertad, para irte si tú quieres, pero no necesariamente, porque hay una serie como de convenciones sociales asociadas a estar en el teatro que cuando uno se sienta y tiene que someterse a la clase. Entonces la clase es liberadora porque la clase invita como a revelarte en contra de la dictadura pero también ahora la presentamos en un contexto de opresión, en un contexto de que yo no puedo salir de este lugar. Y eso me pareció que es una forma de discutir, de una forma, la experiencia de estudiar.

En ese contexto que hicimos la obra en el año 2013, que era justo años de efervescencia política estudiantil

- ¿Y eso fue siempre la idea principal, de hacer la puesta en escena en clases o tuviste una idea previa de otra construcción de la puesta en escena?

No no no, es que la forma en que yo funciono es como, o como yo trabajo, es que yo pienso un problema político y después pienso cómo es la forma más interesante o que me permite desarrollar el tema de la mejor manera. Entonces ahí llego a la solución dramática escénica.

- Ahora enfocándonos hacia el lado testimonial de las obras, en el caso de escuela tú mencionaste que hablaron con graduados durante el proceso creativo, ¿aparte de Mateluna con que otras personas tuvieron entrevistas? ¿Cómo obtuvieron esa información?

Nosotros... bueno yo investigue con distintas entrevistas a personas que habían tenido esa experiencia y también invitamos algunas personas a los ensayos. Invitamos, como yo

diría, como a unas cuatro personas a los ensayos donde nos hablaron largo acerca de su experiencia y eso todo lo transcribimos, yo lo incorpore en la obra... muchos momentos y también los actores incorporan eso, por ejemplo los actores dicen: "esta cosa que dijo es interesante, me gustaría decirla "o "mira cómo se movía cuando él hablaba, quiero incorporar eso". Son cosas que son parte de la investigación. Sí. Pero parte de las historias personales o sea y cuando te hablan de las historias personales no te dicen como necesariamente solo la experiencia política sino que te hablan también de como empezaron pero hay una reserva también porque esto es un conocimiento secreto, muchas veces ni las familias ni las parejas saben que estas personas vivieron esta experiencia entonces existe como el secreto, existe como miedo y yo por ejemplo no digo públicamente a quién entrevisté y en ellos al momento de contar la biografía existe un pacto como de ser reservado con respecto a lo que se discute ahí que... en el fondo es una actividad criminal. Considerada hoy una actividad criminal, no una actividad política legítima, entonces es complicado nadie quiere exponerse. Y es una biografía que muchas veces se cuenta por primera vez, no es algo que la gente necesariamente ande contando, la gente se pone al servicio de la obra para que nosotros tratemos esto con... dignidad, o sea, con respeto.

- Y en cuando a la dirección de actores. Al momento de interpretar estos testimonios, ¿hay una elección de los mismos actores de qué decir o cómo tomar estos personajes?

No, porque yo siempre parto de ellos como actores. Lo que te decía antes, por ejemplo, si trabajamos juntos yo escribo para ti, para tu cuerpo, para tu sentido del humor, para tu inteligencia, parto de ti, entonces en los actores la actuación es natural porque están representando textos que le salen como orgánico. Sobre eso muchas veces se escapan ciertas formas de hablar o acentos de cuerpo pero principalmente son ellos porque a mí me interesa la fricción que ocurre entre un texto que viene de otro lado y mi propio cuerpo, como pasa por mí, y eso para mí es muy importante que pase por una comprensión política y teórica de lo que estamos diciendo. Por ejemplo para mi gusto es muy importante que los ensayos tengan la conversación política de por qué estamos diciendo esto o por qué no lo estamos diciendo y eso para mí es una parte importantísima

yo diría que más del cincuenta por ciento del trabajo de actuación, que es entender, porque para mí es súper claro, bueno todo el mundo lo ve cuando hay una comprensión política de lo que el actor o la actriz está diciendo sobre el escenario, esa es la buena actuación. No existe parámetro de buena o mala actuación, como la persona que tiene más recursos actorales, no. El único recurso actoral que en este momento funciona es hacerse cargo políticamente de lo que se dice por eso para mí es muy importante por ejemplo que los actores, el elenco se obsesione entonces hay mucho de empaparse en el material, horas de ver YouTube, documentales, documentos, leer, como meterse emocionalmente a partir de información y todo eso se junta, digamos, en el proceso.

- Con respecto a lo biográfico, nos enteramos por diversas entrevistas y, luego, por lo que exponen en *Mateluna* que el caso de, justamente la clase que enseñan cómo hacer una bomba, bueno la Andrea cuenta que un amigo de ella se muere, que es Dany, ¿verdad? Nos enteramos que eso fue real, que fue un conocido de Jorge Mateluna

Si

- Entonces cómo se toma Jorge Mateluna el hecho de que pongan un material suyo tan personal también en la obra, en la puesta en escena. Tan público

Si, lo que pasa es que nosotros entrevistamos a Jorge y él nos contó este caso de un joven que él conocía, que era muy joven, tenía 16 años, y que había tratado de desarmar una bomba que él había puesto cuando venía gente. Y como venía gente, decidió abrazar la bomba y morirse él. Entonces a nosotros nos gustó mucho eso porque era como una historia desconocida, una historia que poca gente sabía. Entonces nos interesó porque le daba como esa cercanía que era necesaria para la obra y nos gustaba meter cosas biográficas, en este caso de Jorge, en la obra. Y la pusimos en el contexto de enseñar cómo hacer la bomba y todo eso. El... la persona que nos presentó a nosotros Jorge es el actor Daniel Alcaíno, ya. Entonces al momento de nosotros nombrar a este joven que se llama Jano, que no me acuerdo de su apellido, pero es el Jano, yo no sabía qué nombre ponerle y le puse el nombre de Dany en la obra *Escuela* porque era como hacerle una especie de saludo a Daniel Alcaíno que nos había presentado a Jorge Mateluna. Entonces

ahí hay una cita biográfica que sólo Daniel y nosotros entendemos. Entonces lo citamos ahí, entonces Jorge Mateluna cuando fue a ver la obra, termina la obra, y sale a la plaza Ñuñoa y nos dice “oye muchas gracias por haber utilizado su historia”, “por qué”, “bueno, porque la historia de él nadie la sabe y es una historia olvidada que no aparece en ningún libro, en la prensa tampoco aparece. Entonces, el sólo hecho de que ustedes le hayan mencionado su caso en la obra, le da una significación a la vida de él, le da una trascendencia a su vida que él no tenía antes y ahora la tiene aunque no pongamos su nombre ahí”. Entonces para Jorge eso fue muy importante. Él nos dio, obviamente nos dio más material para hacer la obra, pero eso fue muy importante para nosotros específicamente. Que a él le gustara tanto eso. Pasa la historia, Jorge cae preso, pasan todas estas cosas y, finalmente, cuando hacemos *Escuela* hace dos semanas atrás, vino la familia del Jano, en masa, y vio la obra, y yo no hablé con ellos, pero ahí se cierra el círculo, cachay. Parte de un pequeño comentario el año 2013 y ahora viene la familia y finalmente nos pasaron una foto de él y tenemos como la imagen visual de quien es él, y todo eso.

- Bueno, en *Mateluna* toman directamente ya, bueno tiene el nombre de hecho de Jorge Mateluna, y su conflicto con la justicia y todo el asunto. ¿Cómo se toma Jorge, el que hagan una obra con su caso? Y, si es que se lo toma bien, si es él mismo el que les presta material suyo biográfico, como la fotografía de adolescencia

Si, mira nosotros... él está preso, entonces nosotros lo vamos a ver a la cárcel y él nos cuenta “bueno yo no fui” y toda esta cosa. Inmediatamente, nosotros de antes conocíamos a su esposa, la Claudia, que a todo esto yo no sé si están casados así que no sé cómo... su compañera digamos. Y ella, además de su abogada, nos empiezan a dar material, nos dan montón de material que es el que nosotros usamos en la obra, que es un material muy conmovedor porque es principalmente por el que él es apresado. Entonces nosotros aquí en la obra ocupamos, un video en que él está en la cárcel, pero hay mucho material, que son principalmente de prensa, la televisión, en que el aparece transportado por carabineros, atado de manos, subiéndose a un carro de carabineros, de gendarmería, y que son cosas muy violentas, que es como verlo a él apresado en una

situación extrema. Y nosotros como que teníamos cierto cuidado con ese material, porque mostrarlo encerrado es muy muy fuerte, es como volver a encerrarlo simbólicamente. Entonces en el proceso de hacer la obra nos vamos conociendo cada vez más con la Claudia, y conocemos a su hijo, conocemos a su otra hija. Por ejemplo... yo he ido a la cárcel algunas veces a verlo, y que conocido a su familia en la cárcel, en la misma visita, entonces se nos ha ido complicando como su historia personal, a partir de la familia y lo que nos cuentan, y además, él nos ha mandado cartas, donde nos cuenta cómo es su vida en la cárcel, nos cuenta cosas que usamos aquí en la obra, que él ha estado preso antes, que estuvo preso antes en los años 90, y que la cárcel era totalmente distinta, que habían presos políticos, que ahora está metido con puros presos de otros crímenes, entonces ya no tiene esa cercanía como de sintonizar políticamente con la otra gente, cachay. Entonces como que, bueno. Entonces nosotros cuando empezamos a hacer la obra vemos a Jorge preso, cachay, está en la cárcel, y para nosotros eso es complicado porque nosotros conocimos a un Jorge libre, y que nosotros queremos que esté libre. Entonces nosotros decíamos “no podemos mostrar una foto que no sea, que no podemos mostrar solo a él, al preso, tenemos que también verlo libre”. Entonces ahí empezamos a optar por una foto, por otra foto, en donde él estuviera libre. Entonces nos pasan esa foto, que es la que usamos acá, que es una foto súper linda, que aparece como afuera de una casa, así como bien chico aparece, y es como “ah bien... bonita foto” pero es complicada la foto porque estaba pixelada, no estaba la original, como la foto impresa, sino que estaba como una copia que habían hecho el año 1 sacada como de Facebook, no sé dónde estaba esa foto, pero a nosotros nos gustaba esa foto, nos gustó tanto que, aunque se viera como no tan nítida, igual decidimos ocuparla así como ahí, y es una foto súper bonita que nos conmovía mucho porque aparecía feliz, aparecía como relajado y era como súper pacífica la foto. Y la ponemos con la música para pegar como un golpe emocional y todo. Y, después de que la obra se estrenó, yo estoy en la cárcel y me dicen “esa foto que ustedes están ocupando...” “sí” y me dicen “esa es la foto del primer día en que Jorge salió libre, de su primera condena”

- ¿A los 30?

Claro, tenía 30. Se ve chico, pero claro, había hecho una huelga de hambre de 60 días, venía flaco desde hace mucho tiempo, o sea no sale al tiro cuando termina la huelga de hambre, pero había pasado por una huelga de hambre en que casi se murió, y tenía... había pasado de los 18 a los 30 preso. Y ese es el primer día en que sale y se saca una foto como súper en paz, súper como feliz y optimista. Esa es la foto que ocupamos y no teníamos idea cachay que estábamos ocupando esa foto, entonces ahí nos cambia toda la historia cachay, estábamos trabajando con un material súper delicado, personal, y de mucho significado y casi sin saber, que en el fondo es bueno porque si uno empieza a darle como tanta importancia a cada material es como... es mejor dejar que ocurra y después ver cómo sale.

- Ya. ¿Y a ti esta temática, bien particular verdad, bien fuerte, te atraviesa directamente?

Por supuesto, es la historia de mi adolescencia. Yo... la dictadura termina el 88, y yo el 88 tengo 18 años. Entonces los últimos 4 años de la dictadura son los últimos 4 años, o sea, la dictadura en realidad de Pinochet se va el 89 y asume Aylwin en el 90, pero los 4 últimos años de la dictadura son los 4 años de mi enseñanza media. Entonces yo calzo generacionalmente con esa generación que fue la última que creció en dictadura, y que se vinculó personalmente con esta cosa.

- Hay un tema que no me queda muy claro con respecto a la utilización de las capuchas, que en la primera obra es súper claro porque siempre la mantienen, verdad, la capucha. Pero en la segunda obra, se la sacan, lo que pasa es que, en cuanto a lo biográfico, parece la capucha realzar cada particularidad que se dice de cada personaje, como el hecho de que la polola ni siquiera sabe que está ahí, o como el hecho del Dany; y en la segunda obra parece que al descapucharse como que perdiera importancia el quién es la persona que está debajo de esa capucha porque no parece tener una lógica este asunto, este hecho, esta acción. Entonces, ¿hay un tratamiento intencionado desde la dirección en cuanto a esa relevancia de la biografía, o de la identidad de los personajes con o sin la capucha?

Si, de nuevo, la palabra personaje siempre está en crisis porque estos son actores/actrices que están sobre el escenario y se transforman en personajes pero no siempre son

personajes porque yo cuando escribo ni siquiera pienso mucho en la idea de personaje, no me dedico a eso. Pero, la obra *Mateluna* fue entera, perdón, *Escuela* con las capuchas puestas, y yo sabía que en esta obra yo quería que se sacaran las capuchas, porque tenía que aparecer mucho más presente el cuerpo del elenco, pero ya el cuerpo no era suficiente, y la cara como que revela algo, revela personalidad, vulnerabilidad, un montón de cosas que no están presentes cuando está sólo el cuerpo, eso es súper evidente cuando se las ponen y se las sacan. Entonces yo quería que, de alguna manera, apareciera como... la crisis que significa finalmente revelarse y sacarse la... mostrar la cara. Y la cara es complicada, porque la cara como... es una desnudez pero también es como una... se produce algo explícito, sin tapujos sin barreras entre el público y la actuación. Y de alguna forma se produce una cercanía en la que uno dice "esto deja de ser representación y pasa a ser totalmente personas hablando con personas" y esta obra está basada, *Mateluna* está basada en la idea de que esto es verdad, de que estamos hablando directamente con el público, por lo tanto, para mí era muy importante que se la sacaran, eso es todo. Y que fuera más o menos irrelevante, porque, no sé si ustedes se acuerdan, que se la sacan y se las vuelven a poner y uno como que no siempre lo nota.

- Y no parece tener una lógica de orden

Claro, y es justamente eso, porque una de las ideas es que uno cuando, una pers... tu, vas por la calle pero yo no sé cuál es tu pensamiento político ni tu actividad política, y hay gente que camina con su posición política afuera, que es explícito, pero toda esta gente como Jorge Mateluna y todo eso, ellos tienen que esconder su posición política, porque si no la esconden, son señalados como culpables y no tienen derecho a un juicio justo, etcétera. Por lo tanto, hay mucha gente políticamente, y por su historia, que camina, escondiendo sus ideas y su biografía, o sea que caminan por la calle con una capucha simbólica, que uno no sabe de ellos hasta que uno les dice "cuál es tu historia, cuéntame de tu familia de tu historia", y ahí empiezan a negociar si es posible contar o no. O sea para mí por eso es necesario también ver que estos personajes se sacan la capucha, pero también hay otra capucha puesta, a pesar de que la cara esté limpia. Se la vuelven a poner, se la sacan, entonces, cuando uno está en una obra que te dan mucha información

y que es compleja en algunas descripciones e ideas, los actores se ponen y sacan las capuchas y uno empieza a confundirse y empieza a identificar las caras como capuchas y las capuchas como caras. Y esa crisis me interesaba como explicitarla.

- Ya, y una última cosa muy cortita de lo biográfico. En la entrevista esta que hacen a los actores en Brasil, dicen que la obra es más bien fiel a los hechos históricos y no tan poética, por una cosa evidente, pero que aun así tú quieres al final, agregas en escuela, una canción que tú la agregas por ti, porque tu querías ponerla, digamos. Que es la última canción que cantan antes del año nuevo. ¿Hay otra cosa así pequeña que hayas puesto tú, porque, esas cosas que uno de repente quiere poner en escena porque siempre la quiso trabajar?

Si, o sea por ejemplo... bueno toda la música es música que yo escuchaba en esa época y todo, o sea es muy personal. Pero, al final de *Escuela* hay una foto, no sé si se acuerdan que se proyecta una foto al final donde aparecen unos cabros jóvenes rayando una pared

- Ah sí, subidos en los hombros

Sí, es una foto que no significa mucho más que como el símbolo de gente joven rayando la pared cachay. Y eso... en la foto estoy yo con mis amigos, cuando yo era chico, año ponte tú 85, 86. Y esto nunca lo cuento y nadie lo sabe cachay, pero cuando yo estaba preparando la obra hablé con mucha gente de mi generación, gente que había estudiado conmigo, y un amigo me dijo "mira esta foto", y yo no lo podía creer, porque era una foto de yo rayando una muralla cuando pendejo, en 3° medo ponte tú, una cosa así. Entonces, dije "quiero usarla, porque quiero ponerme yo desde una forma que no sea sólo la dramaturgia", porque es una obra muy personal. Entonces la puse ahí, pero escondiéndola también, porque una no se nota que soy yo, entonces yo estoy como, entre comillas, encapuchado sobre el escenario y nadie lo sabe. El elenco lo sabe cachay, está la foto ahí y para ellos es como que tienen la significación de que yo entro como personaje cachay, personaje entre comillas, pero nadie lo sabe. Entonces cuando viajamos con la obra, y fuimos a New York con la obra la gente del teatro me dijo "oye", porque yo les había comentado esta historia, y me dijeron "ya, pero por qué no lo dicen, es muy

importante que la gente entienda que esta es una obra, cachay". Entonces para allá, cuando hicimos la obra allá, metimos como unos textos extras cachay, que era como "este" porque usé los nombres reales de mis amigos, de los que estaban en la foto, "éste es tanto tanto y ahora vive en España, y este otro vive en Iquique, se casó y adoptó a una niñita, el otro ahora es fotógrafo" entonces como que daba unas 3 líneas biográficas, y decían "y este es el dramaturgo de la obra" nada más, sin decir el nombre. Y lo hicimos allá, y resultaba súper bien porque la gente decía "ahora entiendo por qué hacen la obra" era como biografía cachay. Además eso es muy importante en el teatro gringo porque el teatro gringo está muy basado en una idea como psicoanalítica, de que el teatro se hace porque hay una revelación en el pasado del personaje, se completan cuando se revelan, con el personaje existe una expectativa que al final de la obra yo voy a decir "soy tu hermano" o "fui golpeado cuando era chico" no sé, como cosas que revelen y que completen la cosa, porque está la idea de que los personajes se completan cuando hay, cuando cruzan hacia revelarse, contar su verdad frente a la otra gente, entonces eso está en la expectativa de ese espectador. Y nosotros lo utilizamos y la obra se completó muy bien. Y fue una forma como de decir "ya yo estoy presente en la obra, es parte de mi historia". Pero, ahora cuando la dimos de nuevo acá dije "no, no lo podemos hacer" Chile es distinto, me siento más como... expuesto, me complica, no sé y los actores me decían "oye ya po tenemos que decir eso, es importante para la obra, fue como un buen descubrimiento para la obra, se completa" pero no. Así que lo censuré y ahora no lo hacemos, o sea se hizo la obra pero sin decir eso.

- Ya gracias.

- Yo tengo una pregunta, con respecto a lo biográfico que es muy puntual, que es sobre el tema del Dany que sale ese nombre en *Escuela* como énfasis biográfico; en *Mateluna*, sabiendo que se refiere a la biografía de Mateluna, igual hay una parte muy similar de irrupción que se nombra a alguien que es Martín. Mi duda es si también en ese caso fue real.

Más o menos. Lo que pasa es que esto también es biográfico. Lo que pasa es que yo...

cuando yo era chico iba un día caminando, por ejemplo, a las 2 de la mañana, no sé era temprano, por Providencia con Lyon donde está el mall Panorámico, que es como, no sé si lo cachan, pero está ahí como en estación Los Leones del metro. Es como un típico mall de Providencia que es como espejos, no se... Y ese día se inauguraba, ponte tú, se inauguraba, al día siguiente se inauguraba ese pequeño mall. Año 88, 87, no me acuerdo bien. Y yo voy pasando por ahí al frente y están todos los vidrios quebrados, están como los pacos, están como... hay bomberos, cachay? Y Llego, y los pacos están con bolsas de basura, negras, recogiendo, con guantes, recogiendo pedacitos y echándolos a la bolsa de basura. “¿Qué pasó?”, “No, se reventó una persona con una bomba acá”. Y después averiguando, resulta que había sido un cabro, un estudiante de la Usach que nunca se supo si andaba con una bomba, o si le pusieron una bomba y lo mataron, cachay. Nunca como que yo investigué mucho eso, pero fue como esos típicos casos que pasaban en esa época que nadie se enteraba. Y habían pedazos de cuerpo en la calle, así como... y había como vidrios quebrados, cachay. Y la gente de repente “¡carabinero, hay una pierna, allá arriba!” y ponen la escalera, y sacan... y no era una pierna, pero... y toda la gente como súper fascinada con esto, excitada cachay. Y el muro, que era ponte tú así (*señala altura de cintura hacia abajo*) pero la parte de abajo del muro, había como Reventado sangre. Era como así como... un Chorro de sangre, no sé, como de 2 metros, pero bajito así como (*señala chorro disparado*). Y era una mancha roja pero que ya era más costra cachay, era así como... era muy fuerte porque te day cuenta de la explosión, de lo que había pasado ahí, y todo eso. Y yo quede, obviamente, muy impactado con esto. Obviamente, la prensa en esa época era como... No existió. Puede ser que haya documentación de eso, pero habría que investigarlo. Y yo pasaba, ponte tú una semana después, tres semanas después, dos meses después, y seguía la mancha ahí. Y se inauguró el centro comercial cachay, y la gente comprando felices que lindo el centro comercial, y yo veía la mancha ahí, y yo decía “nadie la ha sacado”, pero a la vez me gustaba verla, porque yo decía... que eso, como que expone lo salvaje que es inaugurar este centro comercial y cómo la historia... cómo la historia sigue, cómo se borra, cachay, una cosa tan espantosa como esa. Entonces, obviamente, me quedé muy pegado con eso, sin tener ninguna idea de escribir

algo sobre eso. Pero cuando estaba escribiendo esta obra dije “voy a escribir la historia de esa persona podría morir ahí”, cachay, pero no la escribo como en esa época, sino que me imagino ya más como un anarquista joven de ahora, de esos que ponen bombas, y que de repente mueren, cachay, como, cuál es la historia, entonces quise, ese como dolor y confusión quería tratar. Pero usé esa historia que me pasó a mí. En realidad, como que igual se conecta con la biografía... me estoy dando cuenta.

Escuela

- ¿Cómo fue el proceso de recopilación de material sobre la comunicación y organización clandestina reflejada en la clase que uno de los actores explica en la pizarra?

Cien por ciento oral, cien por ciento oral. Llega alguien y te hace el dibujo en un papelito, pero cien por ciento oral, no hay nada escrito de eso. Por eso te digo que es como...una historia olvidada. Es un contenido....pedagógico por decirlo así, olvidado, que solo se permite oralmente.

- ¿Cuál es el significado de las canciones presentadas al inicio y al final? ¿Por qué esa selección y no otras? ¿Cómo fue la investigación previa a esta selección?

Lo que pasa es que yo...hay una cosa que es muy fácil asociar esa época con cierto tipo de música, no sé, Inti Illimani, Quilapayun, Sol y Lluvia, Víctor Jara, todo lo que uno asocia con esa música...

- ¿Índole popular en ese entonces

Claro, pero yo....para mi es interesante porque...esa es la música que se escucha más superficialmente, pero también hay que gente que sabe más de música y está más comprometida políticamente, y que tiene acceso como a música que es mucho más específica. Entonces yo quería que no....no volver a esas cosas más conocidas, sino que buscar música que no fuera chilena. Entonces...se utiliza música que es de canciones de grupos guerrilleros. Montoneros de Argentina, tupamaros de Uruguay, canciones de la guerra civil española, canciones de la revolución sandinista, de distintos países y se

mezclan. Y algunas de las cuales yo conocía bien de esa época. Y significaban cosas para mí.

- Ya perfecto, y ¿De qué manera fue trabajado y analizado el libro blanco? Que lo exponen en una de las clases.

El libro blanco es un libro más o menos conocido así pero como...muy, muy *underground*, porque es un libro maldito cachay', y lo sigue siendo, que es un libro que...donde está, y es el libro que utiliza la dictadura para justificar sus crímenes, lo primero que hace. Y yo estaba, estábamos, pensando en esta historia...y estábamos con la Francisca, estábamos haciendo un gira en Edimburgo, Escocia. Y vamos buscando en unas librerías de viejo, en Edimburgo, y de repente aparece una versión en inglés del libro blanco, porque la dictadura quería lavar su imagen, en todo el mundo, y saca el libro en la edición española, o sea, en castellano, en inglés, y yo te diría que en francés, me atrevería a decirlo, no estoy seguro. Y le hacen copias para todo el mundo para lavar la imagen de la dictadura cachay'. Lo encontramos ahí, y decimos "mira...estamos presentando una obra en una librería de viejo, así como en una barrio na' que ver". Encontramos el libro y dijimos "¡Ya! ¡Señal!" ¿cachay'? "Habrá que utilizar esto", y por eso ese libro es el cual...el que nos solucionamos la foto, el que utilizamos en la obra, y el que...claro, lo habríamos encontrado en Santiago en la....en la librería de viejos cachay', se lo pedimos...y que se yo. Pero, la escena en inglés es especial, y haberla encontrado por esas cosa como de....coincidencia extraña, se abría mucho cachay', porque era como.... ¡La señal!

- En base a todos estos documentos orales para la construcción de *Escuela*. También se ocuparon ese tipo de documentos para explicar la manipulación de armas por ejemplo, o cómo se construye una bomba. ¿Qué documentos ocupaste específicamente?

Mira, la manipulación de armas viene más como de la....de cómo ello, la gente que venía, que ocupaba armas, nos mostraba como usarlas cachay'. Que...claro, uno puede ir a YouTube y veí' como... cachay', o veí' clases de cómo usar un arma, pero lo importante es verlo como ellos lo decían ¿Cacha? Entonces...

- Pero, ¿Eran las mismas personas que estaban involucradas en estas reuniones?

Si, si. Jorge no. Porque Jorge...porque lo habían....liberado, indultado, pero con el compromiso de que nunca más hubiera...tuviera un vínculo con nada que tuviera que ver con armas. Entonces el no quiso hacer eso, pero, los otros sí. Por ejemplo "Aer' esto...yo lo aprendí así" ¿Cachai'? "No agarro un arma en 20 años, a ver...como, si me acuerdo". ¿Cacha'? Era como un poco así. Pero, para hacer la bomba era más delicado. Porque...nadie te quiere enseñar eso, y nadie te quiere entregar un documento de eso ¿Cachai'? Porque es como...súper....complicado. Entonces, una de las personas que fue, nos dijo "oye eemm...mira no te hagay problema". Porque yo tampoco quería *googlear* como hacer una bomba ¿Cachai'?. O sea es como....pasan 20 minutos y tengo aquí a la policía en mi casa cachay'. Entonces, él me dijo "mira, hay una canción de la revolución sandinista en Nicaragua, en que... enseñan a hacer la bomba, con canción" ¿Cachai'?. Entonces....una canción súper bonita, como folclórica, entonces te van diciendo "Ya, entonces al tarro, mete esto, mete lo otro". Y es como una canción súper feliz ¿Cacha'? Enseñan...

- Como hacer una bomba

Claro. Entonces yo transcribí eso ¿Cachai'? Para no tener que pasar por el *googlear* o averiguar oralmente. Y me dijo "ni siquiera te lo voy a decir. Transcribe lo de la canción."

Fui a YouTube. Estaba la canción ahí, lo transcribí, y eso fue el texto.

Mateluna

- Sobre la exposición y representación de las obras que han trabajado anteriormente para la construcción de *Mateluna*. ¿Por qué *Escuela* es la única obra de las que hacen referencia, que tiene registros y que es para la constitución de la puesta en escena de *Mateluna*? ¿Existieron las otras? ¿Se tiene algún registro de las otras obras mencionadas y representadas?

No, porque las otras obras nunca existieron. Es parte del problema del teatro, que el

teatro es como una plataforma de mentira, digamos, el escenario está hecho para contar historias, para mentir. Tiene una relación complicada con la realidad, pero también la exigencia del escenario es que sea... Hay una expectativa de verdad. De que se constituye como un espacio de verdad, donde haya honestidad, a veces como en la performance misma, pero también verdad en el sentido de honestidad artística con la que se hace la obra. Ese problema... eso es lo que se quiere ver.

- ¿En base a que documentos pudieron remontar el trayecto que hicieron los asaltantes al momento de la persecución?

Eso está en el fallo. Y eso también está en un libro que se llama *La Justicia Falla* de Alejandra Rianza, y ella es la abogada de Jorge, que escribió un libro junto a un coautor acerca de todo el caso de Jorge. Ella se mete en todo lo... las cosas más como de peritaje más duro cachay'. Como la descripción del caso desde el punto de vista técnico. Y ahí aparecen los mapas. Entonces con eso vamos allá, se llevan unos mapas.

- ¿Y esos documentos judiciales los trabajaron entonces directamente con la abogada? ¿Y los audios?

Si, esos audios nos lo dio también la defensa. La defensa, los abogados.... que por lo demás son cosas que se presentaron en el juicio. O sea, también son como documentos públicos.

- ¿Por qué mostrar la fotocopia de la carta que Mateluna les mandó desde la cárcel y no la original?

Porque las originales son muy valiosas como para... mirarlas "son de acá", se pueden perder cachay', entonces como que.... fotocopia, mejor.

- ¿Se falsificaron o hubo alguna alteración de los documentos?

Ssi.... o sea, mira. Por ejemplo, cuando salió la carta hay una frase que la movimos para acá arriba... por claridad cachay'. Todas esas palabras que él dijo, pero como que.... cortar y pegar un poquito para claridad de lo que se lee. O sea, no es.... exactamente como él lo puso porque es como así un párrafo (señalando un párrafo extenso) y no resultaba

cachay’.

Lo otro, es que cuando utilizamos el documento, digo el documento pero en realidad es el video, la prueba de reconocimiento, lo ocupamos dos veces. Una vez incorrectamente, y otra vez correctamente. La primera vez como que engañamos al público diciendo que él (Jorge Mateluna) es otra persona, y es la otra. No sé si es como alterar el documento, o alterar la interpretación del...

- Pasa a ser una manipulación

Claro. Es que es importante porque, lo que estaba hablando de eso, el escenario es un espacio para mentir y aparece la verdad, en términos convencionales.

El juicio es eso también. Es una performance de verdad y mentira, en donde...en los jueces tienen que determinar cuáles son las pruebas correctas y cuáles son las pruebas falsas. Y lo que nosotros mostramos, en ese sentido, es el...policía, carabinero que escribe el testimonio está haciendo una performance, está falsificando un documento, pero también está falsificando en la medida que está actuando, y el juez está...también hace como un performance, en el sentido que promete y dice “no habría otra cosa que oficiarlo a usted”. En el sentido de...no sé, la querrela o una medida disciplinaria, y no lo hace. O sea, hay una serie como de mentiras que están metidas en esto. Entonces nosotros queremos de alguna forma explotar la mentira sobre el escenario, para demostrar la fragilidad de la verdad, sobre el escenario y bajo el escenario. Y el sistema judicial es una gran performance, entonces es como que...para llamar un poquito la atención a eso. Son cosas sutiles pero que pueden ser interpretados o no.

- Claro. Si porque de hecho lo comentábamos en nuestras reuniones, como ocupar esa mentira para develar una verdad.

Exacto eso es maravilloso, pero es porque ustedes son de teatro, ven eso. Pero la gente que es más de público regular de repente no, no ve eso.

- Una última cosa. Al final, claro termina dando mucha rabia como decías tú al principio. Después de esta develación del falso testigo, uno de los actores tira una silla hacia el otro extremo, ¿eso es parte de la dirección tuya o es propuesta del actor manifestar esa rabia?

Es interesante porque la rabia esta como parte de la experiencia de hacer la obra. Vamos a ver a Jorge a la cárcel, conversamos sobre el tema y la rabia es como una gran motivación. Estamos todo el rato pensado "esto no puede ser" "hay que sacar a Jorge de la cárcel". Entre una pena, una rabia, una desesperación, es una mezcla claro, entonces para mí es muy necesario poner un gesto de violencia al final porque existe como una necesidad de violencia, de expresar la rabia. Ahora, los encapuchados se encapuchan porque están en las protestas que se yo porque ellos están ejercitando esa violencia, entonces una de las funciones de la capucha es permitir borrar mi identidad para permitirme ejercer violencia y la violencia es siempre como... es generalmente despreciada, marginada pero nosotros no sabemos cuál es la historia personal detrás de esas personas que tienen sus caras cubiertas y no sabemos por qué están expresando esa rabia. Entonces en este sentido yo quería que el público acompañara políticamente y emocionalmente a la obra de tal forma que al final un acto de violencia fuera justificado, quizás no intelectualmente completamente o quizás ni siquiera emocionalmente, totalmente, pero sí que hubiera un acompañar, por ejemplo, yo veo este material y el material es muy indignante, es frustrante, pero después de ver este material viene alguien e irrumpe con una silla uno se pone en un problema porque uno dice "lo justifico" pero a la vez choca la violencia, pero a la vez lo entiendo de donde viene, y eso es muy importante para entender a Jorge, porque su lucha durante la dictadura es una lucha violenta, obviamente porque se une a un grupo guerrillero pero la violencia emerge desde la crueldad y los crímenes de la dictadura, no emerge de ser una persona que tiene un temperamento violento por el contrario, entonces hay una justificación histórica y política al acto de violencia que hace Jorge, que tiene a Jorge en la cárcel desde el año 90 al año 2002. Entonces, eso es muy importante porque es muy difícil, uno lo puede entender teóricamente pero uno lo entiende desde la emoción. Entonces el solo hecho de crear ese momento y de alguna forma cumpla con las expectativas que uno tiene como espectador

de expresar esa violencia para mi gusto produce una cosa como de "chuta"... me obliga a entender a Jorge desde algo más profundo que lo puedo entender solo como un personaje descrito porque yo entiendo solo su visión y su política. Y además yo tengo todo un tema con el teatro panfletario. El teatro panfletaria es un teatro político que se ha hecho por muchos años en Chile pero en círculos no académicos, en donde termina la obra y los actores terminan con el puño en alto "luchemos" "salgamos a la calle" nos...eso es como parte del trato campesino, del teatro obrero, del teatro poblacional, teatro estudiantil, gente que hace este tipo de teatro y muchas veces...y esto está en una entrevista que hice en El Mostrador la semana pasada. Que es que... el teatro que nosotros hacemos es un teatro que puede aburrir, un teatro que puede ser complicado teóricamente, puede ser súper abstracto pero el teatro tolera todos esos tabúes o todos esos límites...si tú haces una obra que dure seis hora y es fome pero es lo que tú quieres lograr, se tolera eso, una tolerancia de todos los tabúes en pasado sobre el escenario pero existe un tabú que yo huelo porque está presente todavía porque lo escucho mucho porque yo hago teatro político donde la gente dice "súper bien tu obra, pero es política... pero es compleja, es interesante, no es panfletaria" y yo digo "gracias" pero a mí me gustaría que fuera panfletaria porque yo siento que existe una especie de clasismo intelectual y de clase que desprecia el teatro "no intelectual" o aficionado, es decir nosotros que somos universitarios miramos desde este lugar a estas personas con menos educación que hacen teatro no profesional que lo hacen ahí en su barrio y que terminan la obra con el puño en alto y dicen vamos a la lucha , entonces existe como eso de ...acepto que tu obra sea fome pero que sea panfletaria no...Porque eso lo hacen los pobres, los que no tuvieron educación, lo que no son capaces de elaborar un discurso complejo con respecto a la política, y a mí eso no me gusta, porque a mí me encanta ese teatro, ese es el teatro de la calle, de la gente que no tiene educación y es un teatro que tiene una vida saludable y proyectable en el tiempo. Un teatro que se hace en la calle, que se hacía durante la dictadura, cuando la gente quería expresarse políticamente. Entonces a mí me gusta eso, me gusta rescatar la emoción, lo explícito, lo directo, lo fuerte, lo crudo del teatro panfletario, porque inserta nuestra obra dentro de una tradición teatral que no es

la tradición matea de los teatros...cuando digo matea es la tradición intelectual académica de los teatros universitarios a los que nosotros permanecemos sino que rescato el teatro paralelo, como la sombra del teatro intelectual y me gusta ser capaz de llevar eso al escenario y no pedir perdón con respecto a eso, entonces el gesto de la silla es un gesto panfletario, es un gesto que invita a salir a la calle, es un gesto que activa, es un gesto que indigna y es un gesto fuerte que produce rechazo, que produce horror y pasión al mismo tiempo...

- Si, a mí me da una nausea horrible. Es muy fuerte. Además salimos, y no sé si esto estaba en contacto contigo o simplemente llegaron, pero salimos y estaba la organización de Mateluna.

No, ellos lo organizan. Porque ellos ya tenían la campaña andando cuando nosotros hicimos la obra, entonces eso es muy importante para nosotros porque muchas veces como teatro político... muchas veces nos quedamos entre las cuatro paredes del teatro cachay, y siempre la pregunta es como "¡ya! pero ustedes hacen teatro político pero que proyecciones tiene esto, qué trascendencia tiene esto o qué cambio hiciste". Entonces el solo hecho que haya una obra que no termine en la sala de teatro sino que se proyecte hacia la calle...

- Y te pasan un papel.

Claro, mucha gente nos preguntó si nosotros lo montábamos cachay, o si era parte de lo que nosotros hacíamos. Y no. Estamos súper orgullosos de ver cómo se conecta con nosotros y como llega hacia la calle y cómo se chorrea hacia la Moneda, simbólicamente no.

- Y para terminar, algo que tú quieras agregar que sientas que es importante expresar de acuerdo a toda esta conversación que se ha dado...

Eeemmm....la reflexión es como, que esta es una obra muy difícil de hacer en términos personales porque él está preso ahora entonces... uno de los problemas que plantea esta obra es que nosotros estamos utilizando su historia para hacer una obra bonita y que la

gente la venga a ver, y eso tiene un problema ético y es que nosotros estamos de alguna forma utilizándolo a él, ahora él también se beneficia de lo que nosotros hacemos y la familia también, es como una transacción pero es delicadamente... éticamente complicada, entonces nosotros tenemos esta obra que se llama Estética que es como la adaptación del libro de Peter Weiss aquí en Mateluna, y ellos dicen una frase, que estaba en el libro, que es una contradicción donde los artistas terminan deteniendo o desacelerando o entorpeciendo, entorpeciendo quizás, la lucha de la clase trabajadora, entonces nosotros tenemos muchas como... contradicciones estéticas y artísticas que son nuestra preocupación. pero finalmente lo que es "la lucha de clase trabajadora" es la liberación de Jorge, o sea nosotros hemos puesto la obra al servicio de la liberación de Jorge. Nosotros tenemos nuestra preocupación estética y todo eso, pero finalmente la obra tiene que terminar con una apelación por la libertad de Jorge y eso es muy complicado, porque siempre nosotros somos como libertad artística absoluta del artista pero en este caso no, la libertad artística se somete a las necesidades de lograr un objetivo personal y político que es la libertad de Jorge y eso ha creado una crisis en cómo nosotros entendemos el teatro y por eso está así la obra y además sumado a eso está el dolor de que él este en la cárcel. El dolor que mientras nosotros estamos haciendo la obra él está allá pensando que la obra se está dando y tiene todo como súper presente, le van a contar, vienen amigos a la obra, está súper al día y eso es muy fuerte no solo porque él está preso en este momento sino porque se crea una expectativa abierta, se crea toda una efervescencia de público y comunicacional que crea la expectativa de que se va a liberar, podría no liberarse cachay. Si no se libera va a ser obviamente un reconocimiento de que el teatro político tiene unas limitaciones enormes, pero si lo liberan ponte tú, no ahora pero en tres años mas no sé, después de un proceso judicial, quizás va haber un lugar para el teatro que uno pueda decir "sabis que la obra ayudó en esta dirección, sabis que el teatro bien hecho y en el contexto adecuado si puede tener una proyección política que vaya más allá de lo meramente así como experiencia estética".

B) Fotografías

