

Glosario
para acercarse a una
poética de Rodrigo Pérez

Nata Cavieres Pasmiño

GLOSARIO PARA ACERCARSE A UNA POÉTICA DE RODRIGO PÉREZ

Nata Cavieres Pasmíño

INTRO

Me gusta imaginar las palabras como paisajes ilustrados por sonidos que se emiten a través de la intención. Y esta -la intención- deviene de toda una experiencia vital sobre la cual instalamos y componemos los conceptos que manejamos. Si bien las palabras no son subjetivas, ya que comparten una definición oficial, sus significados cambian rotundamente según su cuerpo, volumen, musicalidad, intensidad en el ejercicio de expresarlas. Son moldeables, flexibles, equívocas. Nuestros sonidos construyen lenguaje a partir de instrumentos de habla. De instrumentos sensibles.

Hacer un glosario es una traición por varios motivos. No quiero definir una poética. No quiero limitarla en categorías. Uno puede observarla, describirla, interpretarla, experienciarla, analizarla a partir de distintas ópticas, pero ¿definirla? Lo convertiría en algo fijo y bidimensional y una poética no tiene ese tipo de naturaleza. Este documento no tiene ningún sentido si solo nos quedamos en lo estricto de las categorías.

Este glosario es un intento por reconstruir la sonoridad comunicativa utilizada por un colectivo para levantar una poética. En ese sentido, no tengo la intención de fijar, sino de registrar lo que estas palabras han sido hasta hoy. De cómo suenan las palabras que dan cuenta de un bagaje artístico teatral que atraviesa tantas generaciones. De cómo esas palabras se incrustan en una tradición teatral para quienes aprendimos en las escuelas de teatro, formándonos con esa habla nativa del oficio.

Estas palabras se levantaron a través de encuestas a distintas personas que se han vinculado tanto a través de la docencia como a través de una relación artístico-laboral con Rodrigo Pérez, también de entrevistas y conversaciones con él y sus colaboradoras de trabajo. No hice ninguna pregunta, mi posición fue escuchar. También busqué en mi propia bitácora cuando fui su alumna y en mi labor como ayudante del curso Poéticas Teatrales de la Escuela de Teatro UC, pues durante el primer semestre de 2021, nos dedicamos a estudiar su trabajo artístico.

Rodrigo Pérez: psicólogo, director, docente teatral y actor de teatro, cine y televisión. Activo desde 1986, ha participado de hitos fundamentales del teatro chileno.

Los conceptos en cursiva son palabras descritas dentro del glosario, disponibles para su consulta y complementación entre significados.

ACTUACIÓN

1. Práctica desarrollada por Rodrigo Pérez en cine, teatro y televisión.
2. Es algo que ocurre solo. La mejor forma de actuar es no actuar. Es fundamental construir e identificar *rol* y *punto de anclaje*, más que el personaje, teniendo como objetivo comunicar, explicar e informar al espectador. En este sentido, la práctica consiste en ponerse al servicio; estar

para decir y para *contar la historia*. En resumen, *contar la historia* va por sobre representar y los personajes se toman así como se necesitan para levantar la historia.

Principios: el *cuero* como material primero, *afecto*, *escucha*, *coral*, *estructura*, ordenamiento *coreográfico* que permita vivir el *presente* escénico.

Hay que tenerse. Saberse, conocerse y tenerse permite desenvolverse con *libertad*.

Sin embargo, lo más importante es encontrarse en estado de disponibilidad, es decir, en condiciones activas y sin impedimentos, tanto en el diálogo escénico como en las instrucciones de dirección. Eso significa no entender todas las indicaciones de inmediato; a veces, no entenderlas nunca.

3. En televisión:

Enmarcado principalmente en su trabajo con Sabatini durante un marco de 21 años (1990-2011). Dicho espacio se destaca por haber sido un proyecto televisivo que indagó en la construcción de la identidad chilena por medio del soporte televisivo. Debido a la persistencia del mismo elenco a través de varias producciones, la relación establecida dentro del equipo devino en una conexión y modo de producción similares a los de una compañía teatral. Asimismo, muchos de los personajes fueron escritos a partir de las posibilidades y características particulares de las y los actores.

La autoría actoral tuvo que ver principalmente con "armar el dibujo". Ese dibujo era el habla, el cómo se comunicaba con los otros personajes. El *cuero* entraba en el momento mismo de la *actuación*, en el enfrentarse a otro. Sin embargo, edición y postproducción eran las que terminaban de construir el trabajo.

En ese sentido, Rodrigo Pérez describe el trabajo actoral televisivo como un espacio muy cuidado gracias al apoyo del equipo, pero también por las posibilidades de profundizar en su labor a través de tutorías de acento, de zarzuela, de canto, de cocina, de acrobacia, etc.

Por otra parte, trabajar en este espacio permitió, en gran medida, el financiamiento de su trabajo en el teatro. Al tener un trabajo estable en televisión, su compañía podía investigar y encontrar nuevas formas de expresión teatral desde el deseo y el impulso creativo, sin el objetivo principal de generar dinero.

AFECTO

1. Impulso que se da/recibe para el desarrollo de la escena, no a modo de inspiración intelectual, sino de acción-reacción en el flujo de la *actuación* misma:

Otra palabra, que tiene que ver con esto y que yo saqué de mi vocabulario, es el 'estado'. Y cambié la palabra "estado", por "afecto". Porque "afecto" es vinculante, lo que me moviliza es el otro. Finalmente, todo apunta a que todo está ocurriendo en la escena; en lo que tú me dices, en tus acciones, en el cambio de luz, de atmósfera y en la música que entra o sale. Por lo tanto, si yo estoy acá hablando contigo y entra una música, yo necesariamente me hago cargo de esa música. Estamos apelando a una alerta absoluta por parte del actor. A reaccionar a los estímulos que están ocurriendo y estos están en la escena.

(Pérez, 2012: 99 - 100)

Es así como la atención actoral se desplaza de lo interno, lo psicológico e individual, hacia lo externo, material, grupal y relacional del acontecimiento teatral.

AMOR

1. Concepto que forma parte del triángulo temático que Rodrigo Pérez reconoce como fundamental dentro de su obra. Se encuentra en el centro entre el *Poder* y la *Libertad*.

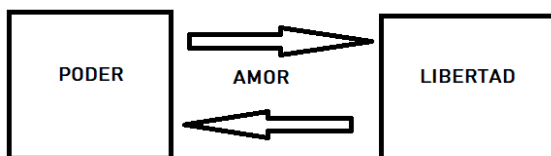


FIGURA 1

2. Como director: forma reconocible en la práctica de Rodrigo Pérez. Esta se evidencia en la manera de vincularse con su trabajo, desde el deseo, la *voluntad*, el cariño y el *cuidado* tanto respecto de los equipos artísticos como en su labor docente.

3. Por el oficio: Entrega total al oficio artístico-teatral, estableciendo una vida en común con este y las filiaciones que se dan a partir del mismo.

AUTORÍA

véase *estilo*.

BRECHTIANO

1. Sobre Bertolt Brecht: fue un importante director teatral y dramaturgo alemán del siglo XX que postuló una nueva metodología teatral, conocida como Teatro Épico —o también Teatro Dialéctico. Este teatro transformó la escena de su época, desplazándose del realismo burgués consumido principalmente por las clases acomodadas, para ponerse al servicio de las problemáticas políticas de la clase obrera trabajadora. El concepto que caracteriza este tipo de teatro es el distanciamiento o *extrañamiento* (en alemán *Verfremdungseffekt*), efecto que saca al público de una posición pasiva-emocional y lo coloca en una posición activo-reflexiva y crítica sobre el espectáculo presenciado.

2. Influencia reconocible en la obra de Rodrigo Pérez, en quien profundizó cuando realizó una pasantía en Alemania (1988), tras culminar sus estudios universitarios de actuación en Chile. Algunos de los elementos identificables dentro de la poética de Rodrigo, a propósito de lo *brechtiano*, son la utilización de *mecánicas* a la vista, el *extrañamiento*, la narración (o *afecto*) por sobre la emoción y la noción de *entretener*.

CONTAR

1. De relatar una historia: describir el orden de acontecimientos que dan forma a la historia, como la actriz que cuenta un cuento, por sobre el concepto de representar. En este sentido, el trabajo actoral está principalmente en conducir al espectador para que entre a la *narrativa*, utilizando el recurso de la representación de personajes solo en momentos cruciales que se ensamblan como puentes para lograr un grado mayor de comprensión del relato total.

CONTEXTO

1. Situar el trabajo artístico en diálogo con la realidad.
2. Sobre el *contexto* de producción: el entorno material para trabajar. Rodrigo Pérez trabaja con lo que hay en el momento del ensayo y nada más, considerando la realidad que hay alrededor del ensayo (tiempo histórico-político). Véase *Presente*.
3. Proceso *actoral* para llegar a decir lo que se tiene que decir. Con este fin es necesario hacer un estudio del contexto del personaje: de qué viene y a qué va. Esto también opera como *extrañamiento* (proceso *brechtiano*).
4. Véase *Marginalidad*.

CORAL

Dispositivo *narrativo* utilizado para *contar* la historia. Se compone de la multiplicidad de voces de actrices y actores que trabajan en la *creación o puesta en escena*, encauzadas colectivamente en una sola gran historia, evitando la figura del protagonista único. Para ello, se trabaja principalmente en la comprensión de la historia, más que en la construcción de personajes.

COREOGRÁFICO

1. Calificativo estético-visual aplicado al armado de la *estructura*, para que sea equilibrado y *lindo* en una “Composición del espacio en relación al resto de los elementos” (Devia, 2021). Dentro de dichos elementos, caben los movimientos de las actrices y actores y la ubicación de los objetos, su flujo y ordenamiento *rítmico*-visual. Es así como se da paso a la contemplación del paisaje y el recorte, que constituyen la experiencia teatral.
2. **Coreografiar**. Práctica identificable en la manera de dirigir de Rodrigo Pérez que se vincula a su experiencia como docente de expresión corporal cuando terminó sus estudios universitarios de actuación. Un antecedente importante en este sentido es su experiencia en “La ópera de los tres centavos” (1991), donde debía dirigir las coreografías de la obra; sin embargo, la obra terminó siendo una gran coreografía, lo que marcó su forma de concebir la *estructura* de una obra.

CREACIÓN

1. Proceso de escenificación asociado, principalmente, a la *autoría, estilo* e impulso creativo de las personas involucradas en su construcción. Difiere de *puesta en escena* en que el material textual o dramaturgia no es el que norma o preconice el proceso, sino que este se desarrolla partiendo de

las preguntas, necesidades y particularidades intelectuales, artísticas, físicas, sensibles y condiciones contextuales del equipo artístico específico:

O sea, es una construcción claramente y yo con esa diferencia, no sé si son los franceses, que hacen la diferencia, entre puesta en escena y creación. Hay obras que son puesta en escena y otras que son creación y hay unas que están en el límite. Los Perros es una puesta en escena, hay creación, pero es una puesta en escena; el material textual que es el que manda; la creación, hay diferentes materiales, sobre el cual uno crea, en el proceso de puesta en escena, termina siendo una gran creación, porque una obra no existe antes de entrar en el proceso, no existe esa obra antes; está editada, etc. en la obra Cuerpo, como procedimiento, hubo una invención, porque siempre inventamos y después uno se olvida; se inventa un contexto, inventado, inventado, inventado, inventado. Un contexto que no es real, que sea el soporte; finalmente crea una gran situación, que es un soporte, para que aparezcan los textos que tienen que aparecer en este caso

(Pérez, 2014)

CUERPO

1. En *actuación*: activo y en disposición para *escuchar*. El cuerpo es el material autobiográfico por excelencia:

No creo en la poesía. Tiene que ver con un cuerpo biográfico. Yo hablo con un cuerpo actor, en el sentido de que el cuerpo es un mapa donde aparece la biografía. No quiere decir que mientras el actor esté actuando piense en cuando era cabro chico y que la mamá le pegaba. Pero sí, si el material de trabajo como punto de partida es un cuerpo que está instalado en un escenario, es un cuerpo que tiene historia. Y ahí entramos en tierra derecha para hablar de biografía.

(Pérez en Zerda, 2002: 12)

En ese mapa, se revelan las identidades actorales de cada intérprete. Esto permite leer lo que proponen específicamente en respuesta al ejercicio de la dirección teatral y con el fin de construir una *creación o puesta en escena*.

2. Sobre la obra “cuerpo”: *creación* dirigida por Rodrigo Pérez, estrenada en el año 2005, primera de la trilogía La Patria (“madre” y “padre”, segunda y tercera obras respectivamente) y tercera de la compañía Teatro La Provincia (véase *Provincia*). La trilogía se adjudicó el Fondo de Artes Escénicas de Excelencia. Basada en datos publicados en el Informe Valech, “cuerpo” marcó un hito en la poética de Rodrigo Pérez.

CUIDADO

Ética de trabajo reconocible en el trabajo de Rodrigo Pérez, especialmente en el trato para con las actrices y actores que dirige. Esta ética se ve tanto en el respeto individual a los procesos vitales de cada persona del equipo artístico como en el tratamiento de las temáticas a trabajar y en las consideraciones a la hora de estrenar. Un ejemplo de dichas consideraciones es que sus procesos de escenificación están listos con bastante anticipación al estreno, brindando a actrices y actores el tiempo suficiente para asimilar plenamente la *estructura*.

DESPOJO

1. Decisión político-estética dentro de la poética de Rodrigo Pérez ante la precarización de las artes y la cultura en Chile y la baja de recursos económicos disponibles en el medio para la creación.

2. Condición inherente que Rodrigo Pérez reconoce en su *estilo*:

...prefiero la falla, lo inacabado, el mecanismo a la vista. Ya que no soy capaz de hacer lo otro, chiquillos cómprenmela lo necesito, por falla construyo la ficción con ustedes, con el espectador, junto con ustedes porque no me da para hacerlo de otra manera. Entonces uno desarrolla estética, desarrolla estilo, desarrolla lenguaje que son puras muletas finalmente, eso es el lenguaje.

(Pérez, 2018)

3. Decisión de utilizar una limitada cantidad de elementos en escena y dejar un alto nivel de exposición de mecanismos a la vista. En este sentido, ver *brechtiano*.

ENTREGAR

1. Poner a disposición, de parte del equipo artístico, todo su esfuerzo en pos de facilitar el trabajo de sus colegas, generando una red que se completa en la generación de vínculos estrechos.

2. Aplicado al texto:

1.1: Sobre el texto mismo. Corporizar el significado de las palabras escritas; primero, a partir del estudio formal del texto, y segundo, ofreciendo ese estudio a un receptor afectándolo (véase *Afecto*):

Uno tiene que hacerse cargo del valor del texto que lo convoca; este tiene que salir en su dimensión escritural, es decir, cómo está escrito. Y cómo está escrito tiene varios dobleces: por una parte, en las palabras que ocupa el texto, por otra, la estructura, vale decir, cómo están ordenadas esas palabras, y cómo está ordenada la obra (cuándo hay punto y aparte, cuándo hay suspensivos, cuándo hay mayúsculas, cuándo el párrafo que separa es más grande). En la dimensión "objetual". O material. El objeto texto.

(Pérez, 2012: 102)

1.2. A la compañera o compañero de escena. Que la corporización del texto implique el esfuerzo necesario para que esta otra se luzca:

Se trata de un principio que es ético. Lo que el actor entra a hacer al escenario es a facilitarle el trabajo a su compañero. Entonces, su responsabilidad es la *narración* del rol de su compañero. Por lo tanto, el objetivo del actor no está puesto en sí mismo. Su objetivo está puesto en su compañero. Y este es un principio profundamente solidario, y en ese sentido está investido de una ética y una política. Es desde este lugar que se construyen también las *mecánicas*.

(Pérez, 2012: 99)

Sin embargo, dicho esfuerzo debe calibrarse según la *escucha* del *presente* escénico en el cual se quiere ofrecer el texto.

- 1.3. Al público: ofrecer el texto al público, conduciéndole a través del relato para que este último sea quien termine de construir la *narración* a través de su percepción particular.

ENTRETENER

1. Término utilizado por Rodrigo Pérez como eje en la construcción de la *creación* o *puesta en escena*, a propósito de lo *brechtiano*:

Cuando digo entretenido, una palabra muy importante, porque es entre tensión, que tiene la palabra tensión metida adentro. Entre tensión, lo que nosotros estamos haciendo es mantener en alerta, ¿sí? Tensionar para producir procesos en el que está mirando. Procesos tanto reflexivo, que es lo que uno conoce clásicamente deberes como tanto reflexivo como afectivos. Uno dice los alemanes no lloran, mentira y se reían de hecho los alemanes donde más lloraban eran el Berlín en las obras de Brecht. Los actores y el público todos lloraban. Eso es un mito eso de que no hay emoción ¿no?”

(Pérez, 2020)

ESCUCHAR

1. Fundamento de la *actuación*. Prestar disposición especial a la percepción de los sentidos, poniendo la atención en las propuestas de los estímulos externos y reaccionando a ellas. Dichas reacciones sensibles son las que construyen la *actuación*, más que juicios y concepciones intelectuales. En este sentido, la o el compañero de escena da el impulso, la intención y la carga a partir de su trabajo.
2. Espacio que genera una intimidad que acontece.
3. Sobre escuchar el proceso y las propuestas del presente, dado que “No hay ninguna cosa pensada con anterioridad al suceso escénico propiamente tal” (Pérez, 2012: 98). Véase *Ocurrencia*.
4. Sobre la obra “Escuchar”: *creación* dirigida por Rodrigo, estrenada en 2013 por la compañía Teatro La Provincia.

ESTILO

1. Autoría. Según las propias palabras de Rodrigo Pérez, el sello personal inherente e involuntario a la persona que crea:

O sea, yo creo que el estilo es por defecto. El estilo no es algo que uno encuentra. El estilo es lo que es, lo único que uno puede hacer. Yo hubiera querido hacer esto otro, pero me alcanzó para esto no más. Y es verdad, y la Manuela [Infante] me dice hoy: “Pero tú, ¿cómo logras mover la escena de esa manera? Me muero de envidia.” Me dice ella a mí. Y le digo: “Pero para mí no es un tema ese; me sale”. ¿Me entiendes? [...] Yo insisto en que el estilo es por defecto. Y cuando uno trata de cambiarse de estilo y hace algo que no es propio, se nota. Yo creo que hay que tener súper, y eso sí, yo lo reconozco como una conexión con lo que uno realmente es, con lo poco que uno puede llegar a saber que uno realmente es.

(Pérez, 2020)

Asimismo, es un retrato de los procesos vitales, generando “una caligrafía biográfica” (Rodrigo Pérez, 2021) en un doble sentido. Primero, porque refleja a quien crea. Es un retrato de su presente durante la concepción de la obra. Segundo, pues da cuenta de las transformaciones que quien crea va viviendo en el transcurso del tiempo:

...eso es estar atento al proceso [...] [Hay] hitos que marcan un inicio de otra “etapa”, pero no son algo brusco, son procesos. Pero es tan proceso como la obra de cualquier no sé pintor. A Nemesio Antúñez nadie le dijo “¿por qué usted hace puras parejas bailando tango o parejas en cama?”; porque es la misma obra que va extendida en el tiempo. Y un poquito lo que uno hace también. Claro, yo estoy súper entusiasmado con lo que estamos haciendo con los estudiantes, porque con los estudiantes lo que hacemos también es un desafío de creación y nos encontramos con esto porque era muy probable que tuviéramos que meternos al Zoom y trabajar por ahí. Por lo tanto, escogieron un material que fuera susceptible de ser trabajado así y se acogió antes de entrar a clase. Llegamos con la obra estas son, listo, porque en el entendido de que la creación de las actrices va a venir cuando estemos ahí, haciéndolo, ahí va a venir. Entonces, claro, el estilo se modifica. ¿En qué se modifica? Se desarrolla, evoluciona, cambia; es un proceso, como todo en la vida. Ese sentirse en proceso.

(Pérez, 2020)

ESTRUCTURA

1. Organización esquemática y esquelética de la *creación* o *puesta en escena*. Esta permite comprender el ensamblaje general de la secuencia temporal de la obra, haciendo más claro el viaje a través de la *narración*, tanto a nivel de textos como de *partitura*: “...armar una estructura, para mí es fundamental como actor, para memorizar ponte tú” (Rodrigo Pérez, 2018).

Junto con favorecer el trabajo de memorización a partir del ensamblaje de la *estructura*, a modo de maqueta en proceso, la obra se va construyendo sobre la repetición de la secuencia, propiciando un trabajo en espiral cada vez más profundo en esta misma.

2. Véase *Mecánicas*.

EXTRAÑAMIENTO

1. Véase *Brechtiano*.

2. Sobre la construcción de la *creación* o *puesta en escena* de Rodrigo:

Ahora el tema de la extrañeza, llamado antiguamente distanciamiento, por problemas de la traducción histórica de los textos que venían de España que le ponían distanciamiento y era más bien extrañamiento —que es más bonito, más bonito y más claro. Tiene que ver con extrañar, con dejar un espacio, con poner un espacio para cambiar el registro del relato. Y eso sí, yo lo hago. Eso sí, yo lo hago, lo hago, pero me surge, no estoy diciendo dónde voy a cambiar el registro del relato en esta obra que estoy montando. Me aparece como una necesidad narrativa. Porque al romper, tú permites que el espectador vuelva a entrar en el relato y, en esta vuelta a entrar, cuestione lo que está mirando; lo miré desde otra perspectiva: es abrir el abanico de la percepción. Eso es más generoso finalmente, más generoso porque no estoy siendo unívoco en lo que estoy entregando. Estoy siendo, digámoslo, equívoco. Doy la posibilidad de que las lecturas sean otras, de que las cosas son

así, pero también pueden ser así. Esto es una tragedia, pero también puede ser una comedia. Esto es teatro serio, pero también puede ser un bailable, una coreografía, ¿entiendes? Y a mí, me surge como necesidad porque me aburro de la narración. Así encuentro que es más entretenido [ver *entretener*] [...], pero, claro, el proceso de extrañamiento es finalmente interrupciones en el formato de la narración. Así los llamo yo, interrumpo el formato de la narración y meto una canción, pongo un letrero, apago, me pego un bailecito. Eso sirve para retomar la atención, por una parte, para retomar la tensión y para que el espectador realice procesos tanto reflexivos como afectivos [ver *afecto*] y vea que el mundo es de una manera, pero también puede ser de otra. Que existen otras posibilidades. Que no es unívoco; es equívoco y ese es el germen de la revolución, el darse cuenta de que las cosas pueden ser distintas. La revolución se aplaca cuando te dicen “esto no va a cambiar nunca”, y cuando te dicen “esto puede ser distinto”, se abre la puerta a la revolución. Me fui en volá igual, pero eso es lo que pienso...

(Pérez, 2020)

Así mismo, Rodrigo Pérez suele ejemplificar las interrupciones del formato de narración con el siguiente esquema:



FIGURA 2

Aquí la *creación* o *puesta en escena* debe concebirse como un círculo incompleto que el público termina de construir. Sin embargo, hay que tener especial cuidado en dejar el espacio preciso: que sea lo suficientemente grande para que el público, desde su rol, participe en la construcción de la obra, pero que, a pesar de ello, siga viendo el círculo:

'En el momento en que aparece el extrañamiento, yo me separo y vuelvo; y ahí puedo emitir juicio —eventualmente una opinión más que un juicio— respecto de lo que estoy viendo. Puedo también, en ese quiebre, en ese doblez, rellenar el espacio que queda en blanco en el doblez, rellenarlo con mi propia biografía de espectador.

(Pérez, 2012: 102)

Asimismo, describe esta ambigüedad generada por la incompletitud como un espacio de seducción, donde el espectador puede ejercer su libertad de seleccionar para completar el significado-significante.

FRAGMENTARIO

Juego de jerarquías secuenciales para contemplar un paisaje teatral. En este sentido, el acontecimiento teatral no es solo para comprender, sino para contemplar.

GENEROSO

1. Adjetivo que se repite —entre sus colegas y estudiantes— a la hora de nombrar y caracterizar las prácticas éticas del trabajo artístico de Rodrigo Pérez. Particularmente, en el sentido de su disponibilidad como actor y director, pero también al compartir tanto sus conocimientos y experiencias como el espacio que ocupa en el teatro chileno.

IMAGINAR

1. Impulso para la *actuación*. Dice relación con la capacidad para generar una imagen nueva, equívoca, que se traduce materialmente por medio de la conexión *coral*:

...la creatividad se potencia profundamente a propósito de la precariedad. La estética de lo precario se está instalando de una manera tal que le hace la guerra a la oficialidad, por lo tanto esa estética en tanto ética, funciona bien y sirve.

(Pérez en Zerda, 2002: 12)

2. Véase *Despojo*.

LIBERTAD

1. El proceso de creación tiene que ser desprejuiciado. El antónimo es el miedo.
2. En la actuación: No tenerse miedo.
3. En la dirección: Ejercer realmente la *autoría* propia.

LINDO

1. Atributo reconocible en la obra de Rodrigo Pérez, ligado a la experiencia que genera su obra:

Yo descubrí que la belleza no es un atributo; quiero decir, este celular no es bello porque es un adjetivo que se le pone al celular; es un atributo de un objeto. Belleza es algo que digo yo contemplando el objeto, una experiencia. Y eso fue súper clarificador en un momento, en el sentido de que a mí siempre me dicen “qué *lindo* todo lo que tú haces”, *lindo* en términos de armonía, en términos clásicos, de construcción; y de repente digo “ah”, no es que las cosas que hago sean bonitas, es que la cosa que yo hago provoca esa experiencia; y finalmente se convirtió en un objetivo. Si hay un objetivo es que el lenguaje, las *mecánicas* que están puestas en escena, se compongan de tal manera que provoquen la experiencia de la belleza, porque, creo yo, es un gran vehículo, para hacer pasar el contenido; es una muy buena vaselina

(Pérez, 2014)

En ese sentido, el placer de la experiencia de lo bello —además de atributo— también funciona como medio y fin en sí mismo.

MARGINALIDAD

1. Pregunta presente en la obra de Rodrigo Pérez, que se ve reflejada tanto en términos de contenido como de forma, vinculada también a su ética y política como creador y a cómo se relaciona – o no – con la norma:

La marginalidad, pienso, debe entenderse desde el momento en que existe un centro. Es decir, se es marginal en relación con algo. En este caso, son marginales con respecto a los centros de poder, vale decir: el hombre (género), el económico (pobreza) y el geográfico (la provincia profunda). Es a través de este concepto de marginalidad, deducible sin esfuerzos desde el texto dramático, que empezaron a aparecer los síntomas. En el proceso de ensayo [de la obra "Los Perros"] hablamos de marginalidad no como un atributo, sino como una enfermedad. Esa es la gran enfermedad que se está contando, que no es la enfermedad del que se encuentra en este margen, sino la enfermedad de la sociedad que instala el poder (el centro) y el margen. Es en esta dualidad que el margen hace el síntoma, vive el síntoma, sufre el síntoma. Y la aparición del síntoma fue algo natural en el habla y en los cuerpos de los actores. Una pregunta que nos daba vueltas era: "¿no será que parezcan muy tontas?" Y yo decía: "No son tontas, son pobres y así se es pobre arriba de un escenario, o sea, así estamos descubriendo que se puede ser pobre arriba de un escenario".

(Pérez, 2012: 97-98)

2. Punto de partida para la concepción del universo a materializar. Véase *Despojo* y/o *contexto*.

MATERIALES

1. Son todos los elementos dispuestos para la construcción de la *creación* o *puesta en escena*.

Los materiales no son tantos. Los materiales tienen que ver con una sonoridad de la obra que es: ritmo, texto, material textual, la literatura, por decirlo de alguna manera, las voces de los actores. Vale decir, yo no llamo a un actor pa que complete esa voz de la literatura, la voz de la literatura conversa, dialoga con la voz del actor que le tocó. Y de eso aparece una nueva cosa en el diálogo conmigo. ¿Sí? Y los materiales tienen también que ver con las estéticas que van apareciendo, con la estética que va apareciendo.

(Pérez, 2018)

Incluyen memorias, recuerdos, referentes, objetos, vestuarios, música, aparatajes técnicos, las y los actores con sus particularidades físico-sensibles que aparecen a propósito del proceso de creación de la obra.

MECÁNICAS

1. Estrategias de escenificación que permiten levantar un recorrido *narrativo*, dando cuenta de varias capas de complejidad perceptiva, más allá de lo reconocible por la razón o lo vinculable directamente al argumento de la obra:

Las *mecánicas* son finalmente la construcción, que puede ser significativa para el espectador o no; pueden querer decir algo, narrar algo o no, o simplemente es una

construcción que da cuenta de la necesidad de encontrar en la escena la motivación para todo lo que el actor dice, hace, siente o piensa. Todo esto finalmente articula una *mecánica*, que podría llamarse, como dicen los franceses, una *partitura* física y que es un poquito más que física porque también es *afectiva*, y que no es otra cosa que la construcción, en el proceso de puesta en escena, de un recorrido que tiene hitos por los cuales hay que transitar, que tiene espacios de mayor libertad, espacios absolutamente acotados, que es un recorrido, un mapa *afectivo* y físico que el actor está dispuesto a recorrer

(Pérez, 2012: 98)

Se relacionan con los postulados de Brecht y los métodos de *extrañamiento*. Véase *Brechtiano*.

MEMORIA

1. Sobre la *memoria* autobiográfica: hitos que se atesoran. Momentos en que Rodrigo Pérez comprendió algo y experimentó una experiencia sin retorno, que a su vez generó un cambio de paradigma en su poética (por ejemplo, cuando, durante la creación de “*Provincia Señalada*”, entendió que podía hacer una obra con poco, con lo que tenía ahí):

Los momentos, aquellos que atesoro en mi *memoria*, yo creo que tienen que ver menos con que algo haya salido bien que con esos lugares de comprensión de algo. Aquellos momentos en que yo comprendí algo y que, después de esa comprensión, no hubo mucha vuelta atrás. Como que algo cambió definitivamente y, en términos de obra, no son tantos; para nada tantos. Tengo yo la sensación de que una fue cuando yo entendí que el material textual era un material con el cual yo podía jugar dramáticamente, porque yo era súper apegado a las dramaturgias y no me atrevía. Tampoco me atrevo mucho todavía, para nada; pero un momento en que yo decidí armar algo teniendo seis cosas distintas arriba de la mesa y con estas seis voy a hacer algo; y la construcción de aquello a partir de esas seis, siete, veinte cosas arriba del escritorio no se produjo en el escritorio sino que se fue produciendo en la medida que se iba a montar y eso marcó una manera de entrar totalmente distinta. Y eso fue con “*Provincia Señalada*”. Después, seguí ese mecanismo, que se repitió en varias ocasiones: con “*Cuerpo*”, en “*Madre*” —donde había un material textual más importante—, “*Padre*”, también; pero eran distintos lugares que confluían y, muy especialmente, en una obra de la que perdí el registro, que es “*Escuchar*”.

(Pérez, 2021)

Además, Rodrigo Pérez define la *memoria* como un órgano para olvidar que, de todas maneras, guarda pasajes de los cuales hay que desconfiar:

Marguerite Duras diría que la *memoria* —yo lo traduzco así— es un órgano para olvidar. Yo tengo *memoria* para decidir qué necesito olvidar a propósito del dolor. ¿No? Es un órgano para poder olvidar, pero también es un órgano que guarda la historia. O sea, finalmente, tiene que ver con los procesos identitarios, ¿No? Es un órgano para armarse identidad. Ahora hay que desconfiar mucho porque la *memoria* es mentirosa; es súper mentirosa. No sé. Yo he mentido tanto, con mi propia historia, que ya no sé qué es verdad y qué es mentira. En un momento dado, decidí que tenía promedio 6,5 en el colegio. Y, el otro día, apareció la libreta de notas y no tenía promedio 6,5. Y todo mi entorno me admira porque

tenía promedio 6,5 y no era verdad. ¿Cuándo lo inventé? No tengo idea, pero lo inventé. O sea, también inventa la *memoria*. Sí, se inventa la *memoria* también. Es una invención que sirve mucho en algunos casos.

(Pérez, 2020)

Finalmente, se puede entender la *memoria* autobiográfica como la construcción de la identidad individual, en una constante negociación entre lo que quiere recordar, lo que efectivamente recuerda y lo que olvida.

2. Sobre la *memoria* de una nación: la historia individual relacionada con la historia colectiva y cómo estas se relacionan y tensan entre sí.

3. Sobre los objetos: objetos cargados de la historia de sí mismos. En la compañía Teatro La Provincia, por su estética basada en el *despajo*, los objetos escenográficos se repiten de una obra a otra, lo que permite adicionalmente mantener un *repertorio*. Así, la *memoria* aparece en el objeto mismo para comprenderlo como una pieza museográfica de su misma trayectoria como compañía.

4. Sobre Teatro La Memoria:

4.1. Compañía de Teatro La Memoria: fundada en 1989 con Alfredo Castro a la cabeza, marcó un cambio en el lenguaje teatral chileno. Algunas de sus obras más importantes son “La Manzana de Adán” e “Historia de la Sangre”.

Según Rodrigo Pérez, la compañía recibió este nombre pues él estaba haciendo su *memoria* de tesis mientras montaban una obra:

Son versiones totalmente distintas. La del Alfredo [Castro] es súper poética y oscura, densa y profunda. Y la mía es que yo estaba haciendo la *memoria* para psicología. Mi tesis se llamaba *Memoria* en ese momento. Yo hacía la *memoria* mientras ensayábamos “El paseo de Buster Keaton” y, según yo, Pablo Núñez dijo: “Que se llame la *memoria*”. Porque “¿cómo se va a llamar?” y empieza con “no sé po, ¿los tontos groseros?” Uno inventa puras huevadas cuando está inventando el nombre de la compañía. Y Pablo Núñez, que estaba sentado y yo estaba con todos los libros, dijo: “Que se llame la *memoria*”. Esa es la otra versión. El Alfredo va a contar otra. De verdad ya no sé cuál es la verdadera.

(Pérez, 2020)

4.2. Sala de teatro emblemática, ubicada en Providencia, Santiago de Chile. En el 2006, “el Teatro La Memoria se constituye como un Centro de Investigación en Artes Escénicas” (www.teatrolamemoria.com). Además de presentar espectáculos escénicos, imparte cursos de formación teatral y cuenta con cuatro compañías residentes: Academia Nómada, Teatro La María, Teatro La Provincia y Teatro La Memoria.

METODOLOGÍA

1. Forma de concepción del teatro a partir de leyes, a propósito de lo *brechtiano*.

2. Sobre la *metodología* de Rodrigo Pérez:

Entonces, finalmente, uno podría nombrar la metodología. O sea, las obras que yo dirijo son obras que yo quiero ver. Incluidas aquellas que son por encargo. Yo transformo mi deseo hasta el punto de querer ver esa obra que se me ha encargado, como un espectador.

O sea, quiero que me guste. ¿Sí? Y la metodología para enfrentar el trabajo tiene relación con el diálogo permanente *in situ*. Vale decir, el diálogo entre los materiales y el diálogo mío personal con esos materiales. Por ende, lo que ocurre es un trabajo absolutamente presente. O sea, yo llego a ensayar una obra [...] y la construcción ocurre en el horario de ensayo que es súper acotado, súper específico y súper aprovechado

(Pérez, 2018)

Se destaca principalmente por la utilización del tiempo del ensayo como espacio de trabajo total para la construcción de la *creación o puesta en escena* y las *ocurrencias* sucedidas en este tiempo, por sobre otras conceptualizaciones o teorías.

MUSICALIDAD

1. Sobre la música: elemento reconocible en la obra de Rodrigo Pérez, quien incluye sostenidamente cantantes e instrumentistas en sus creaciones y puestas en escena. Recurso que suele utilizar como parte de los *extrañamientos* de la obra.
2. Sobre lo armonioso de la composición de la obra. Véase *Partitura*.

NARRATIVA

1. Sobre la historia: relato que conmueve y que hace que uno se sienta parte de algo más grande, a modo de mito. En este sentido, es más grande que una ficción, pues habla del multiuniverso creado en la experiencia escénica *in situ*, desde lo *presente* y de manera relacional.
2. Sobre la poética: configuración de la experiencia teatral a través de la canalización de la energía grupal y la calma. Esto, sin olvidar la importancia de levantar la historia. Asimismo, se trata del lenguaje levantado con cada grupo sensible y particular con el que se trabaja.
3. Sobre la estructura: relato que, en términos formales de composición espacial, también *cuenta*, creando una “narraturgia” (Duarte, 2021).

OCURENCIA

1. Suceso inesperado que permite una decisión respecto de la selección de elementos que construirá la *creación o puesta en escena*:

Se trata de permitir la ‘ocurrencia’ de cosas. No en el sentido de que se te ocurran cosas, sino de que ocurran. De ahí viene la ocurrencia de cosas, ‘algo ocurre que me hace pensar’. Finalmente, se nos ha transformado la ocurrencia en algo personal y privado adentro de la cabeza. Porque la ocurrencia original es a propósito de algo que ocurre, algo ocurre que hace que a mí se me ocurra otra cosa, “se me ocurra”. Puro estímulo y respuesta.

(Pérez, 2012: 101)

PARTITURA

1. Estrechamente ligada a lo *coral* y *coreográfico* de la *estructura* creada:

El uso del espacio también es partitura. Tiene que ver con el pulso, con el *ritmo*, con la melodía. ¿Dónde están, dónde se ubican? Y son cosas súper insólitas, porque, de repente, tú tienes la escena y dices “pónganse todos a este lado y quédese usted a ese lado y hagan la escena de nuevo”; y funciona. Es composición; son principios de composición. Claro, la composición también es un término musical. Es una composición musical, también la visualidad tiene música.

(Pérez, 2014)

Es decir, la armonía musical-visual que da flujo a la *estructura* dramático-narrativa.

PODER

1. Temática recurrente que Rodrigo Pérez reconoce dentro de su práctica artística (ver figura 1):

Así no más. O sea, quiero decir, la escena se trata de poder. Un poder que es absolutamente fluctuante. De repente está parejo, de repente está desbalanceado para un lado o para el otro, y ese movimiento es lo que uno pone en escena. Siempre. No es que yo me detenga y diga “¿quién tiene el poder?” y haga un gráfico. Pero, finalmente, yo mirando desde afuera, mirando de afuera, entre todas las cosas que uno pone en escena, el sustrato de movilidad que la escena puede tener tiene que ver con cómo se están relacionando, en términos de poder, los seres humanos que están arriba del escenario. Los seres humanos y las cosas; vale decir, uno solo con el espacio. Hay una relación de poder que se establece ahí. O sea, el poder tiene que ver con las fuerzas, creo, con la fuerza; y eso es escénico. Esa es la escena. La escena tiene que ver con eso, siempre, cualquiera; con la escena, con ese movimiento. Claro, entonces, tenemos, por una parte, algo a nivel de contenido que también se reproduce a nivel de lo escénico propiamente tal. Porque, a nivel de contenido, siempre van a estar las fuerzas operando que hacen que uno tenga más poder que el otro y ese choque hace que las escenas se muevan. Se muevan desde el movimiento físico al movimiento ideológico y al corazón, digamos.

(Pérez, 2018)

Esta tensión dada por la jerarquía se ve aplicada a otras temáticas como el género o las identidades sexuales:

Entonces, claro, ahora, en términos del tema de género, a mí se me ha abierto la cabeza a propósito de esta obra, y reconozco cosas, esos saberes que uno tiene que, en escena, uno los hace más inteligentes y que se da cuenta de que uno sabía algo y que ahora le puedo poner nombre. Yo siempre tuve problemas con la diversidad. Encontraba que algo había en el concepto de diversidad que no me cuajaba, porque después empecé a entender que cuando uno dice: “yo respeto la diversidad”, no se está poniendo fuera de la diversidad, la está poniendo allá a la diversidad, “yo la respeto”. Y es una relación de poder de arriba hacia abajo. ¿No? Y está tan de moda hablar de la diversidad. Y que es cierto, hablan de la diversidad y de que yo quiero tener una sociedad diversa, pero siempre, cuando uno habla de eso, está el cuerpo afuera. Y de pronto entendí, comprendí que la diversidad está conformada por individualidades y eso es lo diverso, la suma de eso. Pero cuando uno habla de diversidad, lo hace todo por arriba y no se incluye. Cuando hablo de lo individual, de lo particular, me incluyo porque yo soy individual, ¿me entiendes? Esa fue una cosa que

a mí me pareció interesante a propósito de estos últimos vivires en que he estado y que de alguna manera me abre la cabeza y veo que para atrás siempre ha sido eso. Las vidas mínimas que de alguna manera son particulares y que nos cuentan de la diversidad más que el movimiento diverso.

(Pérez, 2018)

2. En términos *metodológicos*:

Yo creo que, en términos metodológicos, todo está permitido salvo el abuso. Ya antes de que fuera trending topic, el abuso, siempre peleé contra él, contra el ejercicio brutal de *poder asqueroso*. Yo creo que eso es lo único no permitido, porque uno puede buscar por cualquier lado. Y cada uno tiene que desarrollar una metodología propia de investigación, de lo que sea.

(Pérez, 2020)

Esto, teniendo conciencia de la posición jerárquica que Rodrigo Pérez ocupa tanto a la hora de dirigir como —y especialmente— al desenvolverse en la práctica docente.

POLÍTICO

1. En el orden autoral:

Sí, yo creo que lo político juega en el teatro el mismo rol que juega en mi vida. O sea, no es distinto. No es que yo sea más político en las obras que en la vida. Quiero decir, tiene que ver con cómo soy yo. Soy de calle, soy de salir; o sea, en el estallido, fui todos los días durante dos meses. Todos los días. Pero no es: “Es importante en este momento; por lo tanto, voy a hacer tal obra”. Tiene que ver con cómo va la vida de uno y cuáles son los temas. Entonces, lo político sí es súper importante, pero no es más importante que en mi vida; es lo mismo, es lo mismo, es lo mismo. Yo tengo sí una sensibilidad que me gusta compartir; me gustan las cosas políticas, pero al mismo tiempo súper emotivas. Al mismo tiempo; el cruce de esas dos cosas es un poco como soy yo. Y eso tal vez es un lenguaje y una manera de abordar lo político, porque en mis obras, cuando han sido políticas, se llora. A lo mejor tiene que ver con la época que a mí me tocó vivir, no sé. Es como una política sentimental, iqué vergüenza lo que dije! Pero es así...

(Pérez, 2020)

Este cruce de lo personal y lo público permite que las obras transiten del horror a la ternura.

Por otra parte, en Teatro La *Provincia*, se establece una comunidad ideológica de resistencia, en el sentido de generar un *repertorio* fruto de un cotidiano y una convivencia periódica junto a quienes integran la compañía, por sobre cualquier otro tipo de interés.

PRESENTE

1. De estar. Completa atención en la acción escénica, sin pensar en nada más que en lo inmediato. Esta atención permite dialogar con la escena y reconstruirla cada vez que se repite.

2. Sobre la *actuación*:

...toda motivación a la acción, a la palabra y a la emoción, debe ser encontrada escénicamente. Nada se trae del camarín. Todo ocurre arriba del escenario, todo lo que yo encuentre para la construcción de mi rol debe ser un hecho escénico. Así empieza a ocurrir lo que es nuestro objetivo: que la puesta en escena opere como un todo orgánico. Como una célula, como una matemática.

(Pérez, 2012: 98)

Es decir, tomar el instante de diálogo escénico como el motor que levanta la escena, rastreando los insumos de construcción de la *estructura* en el constante devenir de la misma.

3. Sobre el ensayo. Experiencia donde se vive el momento (Pérez, 2012: 98.)

4. Sobre la apertura del proceso:

La gran particularidad y la gran subversión del teatro es que, efectivamente, es un lugar en que un grupo de personas se ponen de acuerdo “ahí”, para contar algo “ahí”, que consideran que es importante. Y por lo tanto el lenguaje es lo que la obra pide para ser contada mejor.

(Pérez, 2012: 102)

En ese sentido, al estar construyendo la obra en cada interacción distinta, el lenguaje se desarrolla a partir de los materiales arrojados por las iteraciones *afectadas* por el vínculo con los públicos.

PROVINCIA

1. Según Macarena Lagos, actriz que trabajó con Rodrigo en diversos proyectos escénicos, definió como “Lo tranquilo, fuera de taquilla, cercano”. Es decir, lo que no intenta aparentar lo que no es, incitado por ser parte de la norma de la moda. Esto es homologable a la situación centro-Santiago y margen-otras regiones, donde Rodrigo Pérez (2021) señala que somos un guión mal escrito en el centro. Alguien nos escribió, pero en verdad no somos eso, somos más marginales. Esto interpela la condición aspiracional que aparece en Santiago, versus el ritmo y objetivos de vida que emergen de otros lugares del país:

No estoy en el centro; estoy en la *provincia*. Además de una pasión por la *provincia*, una pasión por la *provincia* que recién pude concretar el año aquel, cuando comencé a trabajar en Concepción.

(Pérez, 2018)

2. Sobre la compañía Teatro La *Provincia*:

Esó fue una tontera de una necesidad. Una necesidad de afirmar que venía de afuera. Y parte con “*Provincia Señalada*” y tenía que ver con esta sensación. Yo sé que soy conocido en el mundo del teatro y toda la cosa, pero, desde la subjetividad mía, yo siempre me he sentido fuera.

(Pérez, 2018)

3. Sobre la obra “*Provincia Señalada*”, de Javier Riveros, estrenada en 2003. Esta fue la primera obra que Rodrigo Pérez dirigió como compañía Teatro La *Provincia*.

4. Sobre la obra “*Provincia Kapital*”, dirigida por Rodrigo Pérez y estrenada en 2004. Esta obra, la segunda de Teatro La *Provincia*, fue una adaptación de “Auge y caída de la ciudad de Mahagonny”, de Kurt Weill y Bertold Brecht.

PUESTA EN ESCENA

1. Proceso de escenificación asociado, principalmente, a un texto dramático preexistente. Si bien, las preguntas, necesidades y particularidades intelectuales, artísticas, físicas, sensibles y condiciones contextuales del equipo artístico son siempre fundamentales para el ejercicio artístico de Rodrigo Pérez, el foco esta vez está puesto en *contar* la historia dada por el soporte textual a trabajar. Véase *Creación*.

PUNTO DE ANCLAJE

1. Peso físico y *contextual* para transmitir la fuerza necesaria para actuar. Tiene relación con el lugar de enunciación desde el cual, quien actúa, *cuenta la narrativa*.

REPERTORIO

1. Selección de obras ya estrenadas por una compañía que están listas para remontarse a pedido. En relación con Teatro La *Provincia*, mantener un repertorio responde:

...al odio del despilfarro. Cuesta tanto conseguir fondos. Cuando hay fondos, son fondos del Estado, que, en muchas ocasiones, no es mi caso porque yo nunca tengo. Y se van a mostrar dos meses. ¿Y qué pasa también con las nuevas generaciones? Hay una cosa que también creo que es importante de estar dando obras de, por lo menos, cinco años atrás. Hace cinco años, los cabros que están en primero de teatro, estaban en octavo. También tiene que ver con una presencia histórica, ya que yo no escribo, no guardo fotos, esta es una manera, por lo menos, de tratar de permanecer en la memoria de más espectadores. No sé. Pero tiene que ver fundamentalmente y como punto de partida, con el despilfarro; el no al despilfarro.

(Pérez, 2018)

RITMO

1. Secuencialidad necesaria para levantar la obra, dada por la *partitura*, lo *coreográfico*, los *afectos* y la *estructura*. También está estrictamente relacionado al *presente* vivo de la obra, permitiendo identificar si la *estructura* trasciende a un acontecimiento.

ROLES

1. Sobre la *actuación*. Función que cumple la actriz o actor dentro de la obra, por sobre la construcción de un personaje:

Hay dos términos que yo he sacado de mi lenguaje para trabajar en escena. Uno es personaje. Porque me da la sensación de que el personaje son una serie de atributos de algo o alguien, pero es literario, encerrado en la literatura y en sí mismo. En cambio, el *rol*

es vinculante. Es qué *rol* juego yo en la escena, yo juego el *rol* del que te va a hacer reír, entonces juego mi *rol*

(Pérez, 2012: 99)

La *actuación* se construye sobre los *afectos*; y lo *material*, sobre lo psicológico.

SILENCIO

1. Trabajo de vaciado:

Las personas quedan rodeadas del silencio que ellas mismas traen adentro, lo que permite que la palabra se escuche, que la historia se cuente. Y uno puede probar mil maneras de contar la misma historia.

(Pérez, 2018)

Permite la *escucha* en el *presente*, dando paso a la *actuación*.

TEORÍA

1. Razonamiento de base preconcebida o marco teórico. Rodrigo Pérez la descarta como punto de arranque del trabajo artístico.

Yo siempre insisto en que no es un tema mío ese, que es un tema que viene de afuera. Que encuentro que se echa mucho a perder las cosas cuando la teoría se toma el teatro.

(Pérez, 2018)

TERRITORIO

1. Zona habitada que se defiende. Véase *Provincia*.

2. Obra como recorrido geográfico que se transita, donde la *estructura* permite el recorrido *narrativo* que fluye en la conexión entre distintos hitos/puntos de encuentro.

VOLUNTAD

Disposición a esforzarse por estar disponible a las necesidades de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

Devia, Catalina (2021, 22 de junio), entrevista.

Duarte, Coca (2021) "Comunicación oral, encuentro con el público egresos". Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Pérez, Rodrigo (2012) *Sintéticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar)*. Sobre Los Perros, Apuntes de Teatro N°135. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Pérez, Rodrigo. (2014), entrevista.

Pérez, Rodrigo. (2018, 6 de marzo), entrevista.

Pérez, Rodrigo. (2018, 5 de abril), entrevista.

Pérez, Rodrigo. (2018, 18 de junio), entrevista.

Pérez, Rodrigo. (2020, 16 de octubre), entrevista.

Pérez, Rodrigo. (2021, 13 de abril), entrevista.

Zerda, Guillermo (2002) *No creo en la poesía*. Salida N°1.