

**Teatro, testimonio y evidencia:
El caso de la trilogía *La Patria* de
Teatro la Provincia**

Patrizio Gecele Muñoz

Teatro, testimonio y evidencia: El caso de la trilogía *La Patria* de Teatro la Provincia

PATRIZIO GECELE MUÑOZ

Pontificia Universidad
Católica de Chile

RESUMEN

El presente trabajo consiste en un estudio sobre la trilogía *La Patria* de la compañía teatral chilena Teatro La Provincia, compuesta por las obras *Cuerpo* (2005), *Madre* (2006) y *Padre* (2006), específicamente en relación al trabajo con el testimonio, asumiendo que estas tres obras consideran la historia reciente del país, post trauma de la dictadura militar de Pinochet (1973-1990). A partir del contexto de creación de este proyecto y sus respectivos montajes, este estudio se ha centrado de forma específica en un doble análisis: por un lado considera la forma de trabajo de la compañía, bajo la dirección de Rodrigo Pérez, la cual se ha estudiado en torno a la idea de una *poética de la evidencia* y, por otro lado, considera un análisis textual de estas tres dramaturgias a cargo de Soledad Lagos. En relación a estos dos puntos, el presente trabajo busca identificar las formas y los métodos para abordar y comprender una dimensión testimonial y así profundizar tanto en los alcances éticos como estéticos de esta trilogía en relación al testimonio.

PALABRAS CLAVE

Teatro y dictadura · Teatro y testimonio · Poética de las evidencias · Trilogía *La Patria* · Teatro La Provincia

ABSTRACT

The present work consists of a study on the trilogy *La Patria* of the Chilean theatre company Teatro La Provincia, composed of the works *Cuerpo* (2005), *Madre* (2006) and *Padre* (2006), specifically in relation to the work with testimony, assuming that these three works consider the recent history of the country, after the trauma of Pinochet's military dictatorship (1973-1990). Based on the context of the creation of this project and its productions, this study has focused specifically on a

double analysis: on the one hand, it considers the company's way of working, under the direction of Rodrigo Pérez, which has been studied from the idea of a *poetics of evidence* and, on the other hand, it considers a textual analysis of these three dramaturgies by Soledad Lagos. In relation to these two points, the present work seeks to identify the ways and methods to approach and understand a testimonial dimension and thus delve into both the ethical and aesthetic scope of this trilogy in relation to testimony.

KEYWORDS

Theatre and dictatorship · Theatre and testimony · Poetics of evidence
La Patria Trilogy · Teatro La Provincia

¿Cómo se puede trabajar lo testimonial en una obra de teatro? ¿Cómo aparecen los relatos de un pasado, activados en un presente? ¿Cuáles son las formas testimoniales que puede instalar una obra teatral que se pregunta por la identidad nacional, después de una dictadura militar? Entre el año 2005 y 2006 en Santiago de Chile se estrena la trilogía *La Patria*¹ de la Compañía Teatro La Provincia², dirigida por Rodrigo Pérez³, y con el trabajo de dramaturgismo de Soledad Lagos⁴. Según el mismo grupo, esta trilogía, a partir de diferentes materialidades, entre ellas el testimonio, se propone aportar a la construcción identitaria, tanto individual como colectiva de Chile, a 15 años del fin de la dictadura de A. Pinochet (1973-1990) y 32 años del Golpe de Estado en nuestro país, efectuado el 11 de septiembre de 1973. El presente trabajo buscará entender cómo, en todo este contexto, la compañía decide trabajar la dimensión testimonial, tanto desde la propuesta dramática como en algunas decisiones escénicas. Aclarando que la trilogía como proyecto teatral no corresponde estrictamente, ni busca ser un proyecto de teatro testimonial, ni menos ser un tipo de teatro documental⁵, en el sentido de querer acercarse de forma verosímil a la realidad, esta reflexión se propone analizar la trilogía desde una dimensión testimonial, para identificar y presentar las diferentes formas de escribir y escenificar el testimonio que estas tres obras —*Cuerpo* (2005), *Madre* (2006) y *Padre* (2006)—, ponen en acción. De esta forma, se buscará aportar nuevas interpretaciones, no sólo de lo testimonial

1- Proyecto que se produce en el contexto de un FONDART de excelencia que obtiene la compañía el año 2005 y que propone la escritura y puesta en escena de tres obras: *Cuerpo*, *Madre* y *Padre*: ver fichas artísticas en anexos 1, 2 y 3 respectivamente.

2- Compañía que, dentro de su poética de creación y política de trabajo, propone un grupo abierto desde la conformación de sus equipos. Por tanto, al abordar el trabajo de este grupo teatral se deben considerar múltiples autorías, donde confluyen la práctica teatral, la danza, el diseño teatral, lo audiovisual, el dramaturgismo, etc.

3- Actor, director y docente. Como actor fue parte de las compañías Teatro Fin de Siglo, dirigida por Ramón Griffero, y Teatro La Memoria, dirigida por Alfredo Castro, donde ya trabaja en temas de violencias en contextos de la dictadura, sobre testimonios y su incidencia en la conformación de una identidad nacional.

4- Doctora en Filosofía y letras y Magister Artium, traductora, dramaturga y docente chilena.

5- Sobre el teatro y su relación con lo documental, o referencias y cercanías a la realidad, existen múltiples discusiones y desde los estudios teatrales se han distinguido diferentes géneros o subgéneros como teatro documental, teatro testimonial, teatro de documentos, teatro de reconstrucción histórica, etc. Este trabajo no buscará fijar el trabajo de la compañía en ninguna categoría de género específica, más allá de identificar y analizar algunas formas de trabajar o mediar el testimonio.

en el teatro sino que también de los propios hechos e historias de los que se dan testimonio en relación a la historia política y familiar de una nación a 30 años del Golpe de Estado y la posterior instauración de una dictadura que duraría 17 años.

A continuación, se compartirá, en primer lugar, una breve revisión teórica en torno al concepto del testimonio y la idea, aquí elaborada, de una posible *poética de la evidencia*. En segundo lugar, se ofrecerá una exploración al contexto de creación de estas tres obras y, en tercer lugar, un análisis en torno a la forma de dirección escénica de la compañía y a su creación dramática. Debido a que como investigador no pude presenciar ninguna de las obras y para acotar este estudio, sólo fueron considerados dos dimensiones del ejercicio teatral: los aspectos de la poética de dirección de Rodrigo Pérez y el trabajo de escritura de la obra, a cargo de Soledad Lagos, dejando fuera otro tipo de análisis que pudieran considerar aspectos performativos (como la actuación o el diseño escénico), o la recepción, circulación y mediación con públicos, por dar algunos ejemplos. Todas dimensiones que, si bien no fueron abordadas aquí, sabemos también influyen en las formas que el teatro puede trabajar lo testimonial.

En las siguientes páginas, y siguiendo los objetivos recién mencionados, este trabajo ha utilizado entrevistas al director, Rodrigo Pérez (Alvarado, 2012; Guerrero, 2001), y a la dramaturgista, Soledad Lagos (entrevista no publicada realizada por el autor de este artículo), archivos que documentan el estreno y las temporadas de las obras, e investigaciones teóricas ya realizadas sobre la trilogía, poniendo el énfasis sobre el trabajo del testimonio y su vínculo con las diversas experiencias vividas en dictadura.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LO TESTIMONIAL Y SOBRE LA IDEA DE UNA POÉTICA DE LA EVIDENCIA

Como se pretende analizar el trabajo testimonial desde las posibilidades del teatro en un contexto post dictadura, cabe preguntarse, primeramente, ¿cómo definiremos el testimonio? El filósofo chileno Leonidas Morales, en su obra *Género y discurso: el problema del testimonio. La escritura de al lado: géneros referenciales*, propone primeramente que lo testimonial considera “relatos insertos en un campo de relaciones de poder” (2001, p. 2) y que los testimonios

pueden ser interpretados “como extensiones discursivas y metafóricas de una *identidad* latinoamericana” (2001, p. 2). Es decir, desde un primer momento aparece lo testimonial ligado, por una parte, a las relaciones de poder, y por otra, a la construcción identitaria. Comprendiendo que los testimonios nos ayudan a acceder a hechos del pasado y que, como relatos, sin duda influyen en las construcciones identitarias de una sociedad, o comunidad, a lo largo del tiempo, es fácil comprender el poder que estos encierran. Los testimonios son capaces de escribir la historia, pero no cualquier historia, sino aquella que explica el refrán popular: “la historia oficial la escriben los ganadores”. De este modo, según sea el relato histórico que las fuerzas del poder imperante quieran oficializar, los testimonios podrán ser utilizados y compartidos en la medida que estos expresen versiones que favorezcan al poder de facto, y así mismo serán eliminados y censurados, si aquellos expresan versiones de una misma historia que no favorezca a sus intereses.

Luego de comprender las implicancias políticas y sociales del testimonio, en la obra ya mencionada, Morales explica que el testimonio es “un relato en primera persona: en él alguien, un yo, habla y dice haber visto u oído tal o cual cosa, y lo que dice es un elemento de prueba, que establece o contribuye a establecer una verdad, cualquiera que sea” (2001, p. 3). Esta cita encierra una interesante paradoja: por un lado, se establece que el testimonio, aunque implique experiencias colectivas, siempre emana y aparece desde una voz particular, es decir, desde una subjetividad, pero que a pesar de ser un relato personal, es considerado como prueba verídica de una realidad, es decir, como una verdad histórica, asumiendo así el hecho de que existen diversas verdades históricas, no una historia única. He aquí el problema: Si sabemos que la historia es subjetiva, entonces ¿cuál es la versión oficial?, ¿qué testimonios considerar y cuáles no?, ¿si se consideran todos, de qué forma se hace? ¿es posible considerar todos los testimonios de un mismo hecho histórico? Si lo testimonial supone una experiencia única, personal y subjetiva, pero según sea mediado, nos puede hablar de una realidad colectiva; ¿cómo una obra de teatro puede activarlo, escenificarlo o dramatizarlo, desde un punto de vista crítico y sensible, sin tener como objetivo establecer una única verdad, ni menos pretender documentar de manera oficial una realidad histórica, política y social?

Ante esta pregunta, Leonidas Morales (2001) presenta dos características del testimonio que serán muy útiles para entender su mediación teatral: la condición de ser al mismo tiempo *transhistórico* y *transgenérico*. La primera condición, se explica debido a que el testimonio pertenece al grupo de las formas discursivas imposibles de fijar, ya que como recuerdos personales de un hecho pasado, constituyen relatos que contienen en sí mismos múltiples temporalidades, no sólo un tiempo pasado que está siendo rememorado, sino además un tiempo presente desde donde se produce su enunciación y, así mismo, considera un tiempo futuro en relación a sus repercusiones en el transcurso del tiempo. Según las ideas del filósofo Tzvetan Todorov, Morales explica que las formas testimoniales “son formas siempre posibles, es decir, formas que han estado ahí desde que la lengua existe” (2001, p. 3) y que “sus propiedades son perfectamente reconocibles en sus diferencias, pero se distingue de las clases de discurso que son géneros por el hecho de que sus propiedades no son históricas” (2001, p. 4). De alguna manera, el testimonio no tiene una lógica histórica temporal que se ajusta al paso del tiempo lineal, el testimonio es parte de los procesos de pensamiento, memoria y enunciación de cualquier Ser humano que recurra a experiencias personales del pasado.

La segunda condición tiene que ver con la imposibilidad de fijar al testimonio como un género independiente, debido a su condición de tránsito entre estos. Lo testimonial está presente en todos los géneros narrativos o artísticos, es un fenómeno imposible de adjudicar a un solo género tanto desde la literatura, como desde la historia, o en este caso, desde la creación artística teatral. Así, Morales propone que el testimonio tendría “una sola posibilidad de ser actualizado dentro de la institución: como discurso parásito, o incorporado, es decir, desplegado por, y en el interior de, alguno de los discursos genéricos existentes” (2001, p. 4). Por ello lo testimonial sería transgenérico, pues no forma parte de un ningún género literario, pero al mismo tiempo está presente en todos, no se puede asimilar a un solo género, pero sin duda lo podemos reconocer en la narrativa, la poesía y, en este caso, tanto en la dramaturgia como en su puesta bajo una dirección escénica.

Si bien hasta aquí hemos definido lo testimonial desde la perspectiva de Morales (2001), quien reflexiona desde la literatura, propongo hacer un desplazamiento de su reflexión a la práctica teatral, considerando que el testimonio, en cualquier proceso teatral, se constituye en

diferentes instancias y naturalezas. En primer lugar, puede utilizarse como material desde donde dar inicio a la creación y a las reflexiones de una compañía. En segundo lugar, el testimonio se materializa en la creación dramática (como texto escrito que es a la vez archivo y relato para el futuro) y en tercer lugar también aparece en el acontecimiento escénico, en tanto testimonio “en vivo” entre la obra y el público. En todos estos momentos, y tomándome de las palabras de Morales (2001), podemos reconocer que se están activando diversas, múltiples, transhistóricas y transgenéricas formas de testimoniar o presentar lo testimonial.

Por su parte, Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión* (2005) propone que todos los relatos de memoria se construyen a partir de acuerdos que se establecen entre quienes enuncian testimonios y quienes los perciben o utilizan para cualquier acción, sea histórica o artística: “Si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e, incluso, si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato” (2005, p. 128). De esta manera sería imposible concebir un testimonio único, puro, personal y unitario, puesto que siempre es parte de un sistema cultural que implica acuerdos, traspasos, negociaciones, arreglos de múltiples interpretaciones y percepciones a lo largo del tiempo. Ahora: ¿Cuáles son esos acuerdos que se toman desde la creación escénica?, ¿qué relación tiene el testimonio y sus acuerdos con la idea de una *poética de la evidencia*?

A partir de la definición del verbo evidenciar como el “hacer patente y manifiesta la certeza de algo; probar y mostrar que no solo es cierto, sino claro” (Real Academia Española, 2014), me arriesgaré a probar que las formas de trabajar lo testimonial en la trilogía *La Patria* pueden responder a una poética, es decir, una forma de crear o producir (según la concepción griega de *poiesis*) propuesta por el director (Rodrigo Pérez) y trabajada con su compañía (Teatro La Provincia), que considerará como metodología de trabajo el uso de determinadas evidencias (escénicas y textuales) que permitirán comprender y mediar, en este caso, lo testimonial.⁶

Pérez explica que para abordar el trabajo escénico “hay que permitir que las cosas ocurran, permitir el diálogo y confiar en que si uno parte de nada llega a algún lugar” (2012, p. 102). Como director teatral

6- Este análisis solamente considerará la poética del trabajo de dirección y cómo esta se relaciona con la construcción de la dramaturgia, dejando fuera todas las posibles mediaciones testimoniales que esta poética descrita también elabora desde dimensiones escénicas, aspecto que puede ser tratado por futuros estudios.

defiende que “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” (2012, p. 102). Es decir, los referentes sobre los que se construye su teatro y sus mediaciones deben aparecer y suceder desde un aquí y un ahora, es decir, aparecer como evidencia de un trabajo que se construye en un lugar y tiempo compartido, más allá de las concepciones prefijadas en momentos fuera del trabajo de ensayo.

De esta manera la compañía, dentro de sus montajes, considerará al texto dramático, ya sea escrito con anterioridad o durante el proceso escénico (como lo es en el caso de la trilogía), como un material más (así como el vestuario, la música o la actuación) que se construye también en base a evidencias que son parte de todo un proceso de puesta en escena. Así, se entiende por qué Pérez defiende que en sus obras “los actores acceden a la categoría de autores y no de meros intérpretes” (1999, p. 25), pues para la construcción de la obra se considera como material de creación todas aquellas propuestas que resultan evidentes desde la propia ejecución del grupo, en donde el elenco no sólo se pone al servicio de interpretar, sino que asume su responsabilidad en la propia creación, lo que hace que el trabajo sea siempre co-construido en relación a lo que ahí mismo va emergiendo, lo que se hace evidente.

Dentro de este proceso creativo los materiales o evidencias que aportan los actores durante los ensayos, como textos, acciones, gestos, movimientos y partituras físicas y vocales, van configurando también nuevos testimonios. Así, en este proceso, todas las propuestas “aportan un nuevo comentario; escenario y actores son nuevos comentarios de un sistema que superpone capas autorales” (Kalawski, 2006, p. 56). Asumiendo estas autorías y la profundidad del tema abordado por la trilogía, para el proyecto será de suma importancia evidenciar el lugar desde donde se habla. Soledad Lagos explica en su entrevista que “la intención era decir en escena: esta es nuestra mirada y desde aquí podemos conversar, discutir, debatir o hacer algo”, rescatando un punto de vista particular y único, que es propio del grupo.

Para la compañía se hace muy importante la necesidad de evidenciar la presencia de testigos, sobre todo asumiendo el contexto político que

atraviesa la creación de estas obras, las cuales se proponen abordar el problema de la identidad chilena post dictadura, asumiendo que para el año 2005 y 2006, este era aún un tema que al parecer nadie quería hablar o recordar, debido a lo traumático de los hechos, las distintas interpretaciones y valoraciones históricas y el hecho de que la mayoría de los responsables todavía vivían sin ser enjuiciados y en completa impunidad. En un país en donde la sensación de injusticia y el hecho de que no existiese, hasta hoy, una sincera y efectiva reparación a las miles de víctimas, Rodrigo Pérez explica que “la ausencia de testigos, en nuestra historia reciente, tiene que ver con el problema de cómo se construye la historicidad, en función, justamente, de aquellos que guardan la memoria” (Guerrero, 2001, p. 139). En este contexto: ¿quiénes guardan esa memoria?, ¿quiénes recuerdan, quiénes olvidan?, ¿quiénes vieron, escucharon o vivieron experiencias de dictadura? La compañía necesita escenificar el problema de la dictadura y este problema tiene que ver justamente con aquellos que estuvieron o no estuvieron, con aquellos que recuerdan y quienes no recuerdan, es decir con el problema de los testigos y es por eso que Pérez explica que al dirigir trata de “instalar en escena a personas que teóricamente no deberían estar allí, para tener testigos que cuenten nuestras historias” (2001, p. 139). Es decir, para que el testimonio exista y pueda tener cabida, la primera necesidad que aparece es la de la presencia de testigos, sobre todo considerando contextos de violencia de Estado en donde los testigos o ya no existen, o fueron silenciados. Así, lo evidente no se hace evidente (y valga la redundancia), hasta que alguien lo ve, lo percibe, lo siente, lo reconoce, lo evidencia, lo hace aparecer.

TRILOGÍA LA PATRIA: MEDIACIÓN TESTIMONIAL DESDE LAS EVIDENCIAS DEL CONTEXTO POLÍTICO Y TEATRAL DE UN CHILE POSDICTATORIAL

Teatro La Provincia nace formalmente bajo la dirección de Rodrigo Pérez el año 2003⁷ con el montaje de la obra *Provincia señalada, una velada patriótica*⁸, proyecto fundante de la compañía donde el grupo se pregunta sobre la tortura a partir de testimonios de torturadores(as). Sobre esta obra, catalogada por la crítica de esos años⁹ como irreverente, impactante, sarcástica, grotesca y con un humor macabro, el director explica que se gesta “cuando José Miguel Insulza (en ese momento ministro del Interior del gobierno de Ricardo Lagos) pidió que no se presentaran querellas de tortura en tribunales, porque se

7- Año de conmemoración de los 30 años del Golpe de Estado y en el que se crea la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech), para identificar a las víctimas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas durante la dictadura. El objetivo fue suplir las carencias de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Comisión Rettig) creada en 1990, ya que sólo consideró a las personas asesinadas, dejando fuera todos procesos de prisión y tortura.

8- Obra escrita por Javier Riveros. Revisar Ficha Artística en anexo 4.

9- Revisar críticas publicadas por la Biblioteca Nacional: www.bibliotecanacional.digital.gob.cl/bnd/628/w3-propertyvalue-1041023.html

10- Revisar Ficha Artística en anexo 5.

11- La entrega de este informe la da a conocer al país a través de un discurso el entonces presidente de la República, Ricardo Lagos. Se informan 27.255 casos calificados como víctimas de prisión política y/o tortura. Luego, el año 2011 se entregaría un segundo informe que reconoció un total de 40.018 víctimas, 3.065 de ellas muertas o desaparecidas.

había dado un gran paso con la Mesa de Diálogo” (Alvarado, 2005, p. 29). Ante este llamado del gobierno a seguir acallando los horrores cometidos por la dictadura de Pinochet en relación a los crímenes de violaciones de los derechos humanos (DDHH), el grupo decide poner el tema en escena y, desde el teatro, hacer visible la necesidad de pensar, reflexionar, dramatizar o problematizar esta historia que, hasta ahora, después de 50 años, sigue relativizando y poniéndose en duda.

Luego de esta propuesta, el 2004, Rodrigo Pérez y su compañía estrenan *Provincia Kapital*¹⁰ basada en la ópera *Auge y caída de la ciudad de Mahagonny* (1928) de Bertolt Brecht y la música de Kurt Weill. Si bien esta segunda obra no trabaja a partir de testimonios, presenta ciertas evidencias en términos de metodologías de trabajo que luego se desarrollan en la trilogía como: la práctica de dramaturgismo de Soledad Lagos, la pregunta por el oficio del actor/actriz, la presencia constante, a modo de testigo, de todo el elenco siempre en escena, el carácter político de la propuesta y la pregunta por la construcción identitaria.

Llega el año 2005, muere Gladys Marín, y en Chile, fuera del Informe Rettig, entregado el año 1991, y el Informe Valech que lo hizo por primera vez el año 2004¹¹, no existe aún una reparación real que pueda instalar la idea de justicia en nombre de quienes sufrieron violaciones a los DDHH, hecho que además no forma parte de la conciencia ciudadana de aquel entonces. Este fenómeno sigue preocupando a Teatro La Provincia. Pérez explica que la trilogía se origina en base a la idea de “no concebir la reconciliación sin la verdad y que es una obligación moral tocarla (...), hoy y pese al Informe de Prisión y Tortura todavía tenemos una nación con un problema, porque al final los cuerpos de los detenidos desaparecidos no los van a devolver jamás” (Alvarado, 2005, p. 29). Por su parte, en su entrevista Lagos declara que esta situación “nos pareció indignante precisamente porque veíamos que había mucho por hacer y que al parecer la política de Estado de ese momento era pensar que con los informes bastaba, que se ejercía un gesto que podía ser interpretado como esto es todo en cuanto podemos hacer por ahora y la justicia seguía dilatando y dilatando...”.

Elaborando este contexto político y las experiencias teatrales ya mencionadas, Pérez explica, a partir de esta trilogía, que “La patria

tiene que ver con una búsqueda de identidad no para resolverla, sino que para seguir buscándola” (Alvarado, 2005, p. 28) y establece que las preguntas que guían este proyecto son: “¿Cómo llegamos a ser esto que somos? Y ¿Porqué duele tanto ser los que somos?” (Alvarado, 2005, p. 28). De esta manera, ante el silencio y la poca conciencia de los horrores y los traumas de la dictadura, para elaborar la trilogía “aparece el testimonio pues hay en el testimoniar un exponerse y, con ello, un dar realidad concreta, tangible, visible a un acontecimiento que, en verdad, más bien se tiende a negar y, sin duda, se quisiera olvidar, borrar (Santos, 2014, p. 190). Así, en este contexto, el testimonio permite evidenciar una realidad omitida; no es sino hasta que alguien da testimonio de una experiencia vivida, que esa experiencia aparece como una realidad posible. En este caso, es el acontecimiento teatral el que opera como espacio para poner en evidencia un conjunto de reflexiones, sentimientos y/o experiencias que, hasta antes de ser escritas, teatralizadas y escenificadas, seguían constituyendo experiencias personales e íntimas, y que el hecho teatral permite compartir y hacer colectivas.

Si entendemos la verdad oficial como lo “aceptable”, el testimonio es la aparición de un sujeto inaceptable que se narra en torno a un trauma” (Kalawski, 2006, p. 59). Durante mucho tiempo, hasta ese momento, el silencio ante el horror fue lo aceptable. La trilogía, en un intento por hacer aparecer eso inaceptable, concibe el relato testimonial, pues “solo quien testimonia puede saltar así la barrera de silencio que le ha impuesto la violencia ejercida sobre su cuerpo y su psiquis. Gracias a la capacidad de narrar, puede suplirse en el gesto testimonial la aparente ausencia de palabras”. (Pizarro, 2017, p. 39)

TRILOGÍA LA PATRIA: MEDIACIÓN TESTIMONIAL DESDE LA CONSTRUCCIÓN TEXTUAL

Una vez establecido el contexto y las intenciones de dirección y montaje de la trilogía, ahora podemos entrar en el análisis dramaturgico. ¿De qué forma la dramaturgia, de esta trilogía, elabora estas evidencias y realiza una mediación testimonial? La respuesta a esta pregunta la encontraremos no sólo a partir de los referentes testimoniales sobre los cuales se construye la dramaturgia, sino que también desde el proceso mismo de su construcción: el dramaturgismo¹².

12- En relación a las funciones de un(a) dramaturgista, Andrea Jęftánovic explica que “además de hacer la investigación del tema, compartir sus hallazgos con los actores y atender las reflexiones que surjan en los ensayos, el dramaturgista introduce lecturas, corrige las traducciones, mantiene registros de la improvisación y los ensayos [...], con un análisis provocador, abierto, explosivo, en relación a la política de la puesta en escena”. (2008, p. 36)

13- *Cuerpo* tiene sólo 5 páginas, lo que nos permite comprender que es un montaje en donde la palabra no es necesariamente la materialidad protagonista, debido a que el tema es el cuerpo y la tortura y la dramaturgia, en este caso, sólo contiene el material discursivo y no las acciones propias de la performance en escena.

14- La acción no es lineal ni sigue el paradigma moderno/aristotélico, no presenta una historia con personajes, no existe un relato ficcional, son más bien textos, voces, fragmentos de relatos que no siguen una acción en un tiempo y espacio determinado.

Rescatando la definición de Patrice Pavis, el dramaturgista sería aquel dramaturgo que “trabaja de manera continuada con un director de escena” (2008, p. 152) y en este sentido Lagos explica en su entrevista que “había que ponerse al servicio de lo que estábamos creando, yo llevaba materiales escritos y los conversábamos (...), fui a todos los ensayos y todas las funciones, hubo siempre un diálogo muy fluido entre todos”. De esta manera, fueron apareciendo diversas evidencias textuales, tanto las referenciales o documentales (como los testimonios de personas reales, los datos cuantitativos sobre estos hechos históricos, aspectos biográficos de los actores), como las referencias textuales de ficción y otros referentes literarios y dramáticos (como novelas, otras obras de teatro y materiales escénicos improvisados que aparecían durante los ensayos). Así “la dramaturgia se iba armando en base a estímulos que iban apareciendo, sin ponernos mucho de acuerdo”, comenta Lagos. De esta forma, una mediación textual importante y presente en toda la trilogía, tiene que ver con el ejercicio de la intertextualidad, entendida como las “relaciones entre los enunciados al interior de una obra artística, creando un relieve que obliga al receptor a vincular la obra con un conjunto de otros textos” (Kalawski, 2006, p. 55). Finalmente, son todas estas referencias las que pueden ser interpretadas también como voces portadoras de discursos que son capaces de dar testimonio.

CUERPO

En *Cuerpo*, primera obra de la trilogía, la investigación tiene que ver con la tortura y cómo esta está presente no solo en los cuerpos torturados, sino que es parte de toda la patria. Pérez explica que “el cuerpo herido es presente, el cuerpo del país ha sido castigado y no olvida” (Alvarado, 2005, p. 28). Dentro de las características del texto, en términos formales, podemos decir que tiene una extensión breve¹³ y que presenta una estructura fragmentada¹⁴; no es dialógica y los relatos están cruzados por músicas (cueca y vallenato), canciones y múltiples acciones de partitura físicas y/o vocales.

Es una dramaturgia, según Lagos comenta en su entrevista, en donde “los personajes son voces que dan testimonios personales, testimonios de las citas del informe y testimonio corporal de esas voces que no hablan más que mostrando las secuelas físicas de la tortura”. Pero ¿de

qué manera mediar el testimonio de personas torturadas? Ante esta pregunta, en este momento Pérez declara que “incluir los testimonios da pudor por un tema que tiene que ver con la delicadeza de meterse en el sufrimiento de personas que están vivas” (Alvarado, 2005, p. 28), mientras que Lagos recuerda que buscaban “hacer un trabajo lo más respetuosamente posible del fenómeno de la tortura, que es un fenómeno que acalló a las víctimas durante décadas”. A partir de este contexto y el análisis de texto, me atrevo a afirmar que, en *Cuerpo*, lo testimonial es mediado bajo una voluntad objetiva¹⁵, presentando hechos verídicos, evidentes y horribles, pero sin dotarlos o cargarlos de ninguna opinión más que la que el propio relato posee. Recurrir al Informe Valech es recoger hechos que no son rebatibles; el ejercicio político se realiza evidenciando relatos de torturas, borrando todas aquellas marcas subjetivas que puedan poner en duda estos hechos a partir de distintas mediaciones.

En primer lugar, aparecen cifras, números y porcentajes:

Según los datos obtenidos y como puede apreciarse en el siguiente gráfico, el 44,2% (12.060) tenía entre 21 y 30 años al momento de la detención, es decir, se ubicaban en el segmento que hoy día se denomina, adulto joven. Un 25,4% (6.913) tenía entre 31 y 40 años, y un 12,5% (3.397) entre 41 y 50. A su vez, el 9,7% (2.631) tenía entre 18 y 20 años, de los cuales 4% (1.080) eran menores de 18 años. Los mayores de 50 representan el 4,3% (1.174). (Lagos, 2005, p. 1)

En segundo lugar, podemos observar enumeraciones de una serie de prácticas de tortura, enunciadas sólo como descripciones, sin hacer noción a personas, lugares o hechos concretos que fijen la experiencia. Acá aparece la tortura en sí misma, frase tras frase en la dramaturgia de Lagos:

Ingestión de desechos orgánicos, Extracciones de partes del cuerpo, Cortes con arma blanca (manos, piernas, genitales, espalda), Fracturas deliberadas, Heridas a bala, Lesiones auditivas premeditadas, Lesiones en las uñas u otras partes del cuerpo mediante clavadura de alfileres, yataganes u otros objetos punzantes, Lesiones de diversa consideración resultantes de pasar un vehículo sobre los pies, las manos u otras partes del cuerpo del detenido. (2005, p. 2)

15- Esta idea de lo objetivo es claramente una intención en el trabajo, pero que en realidad es difícil de lograr pues comprendemos que estamos frente a una obra artística que tiene una posición política clara, activa y que defiende también un lugar de enunciación propio de quienes la presentan y, en ese sentido, no se puede negar una importante subjetividad.

16- A. Jiftánovic, luego de ver la obra reflexiona: “En la voz y cuerpo de cada actor, el informe sobre la tortura adquiría emoción, subjetividad y peso dramático, mediante la repetición de ciertas frases con ligeras variaciones; mediante la tensión, el silencio, la sensación de espera y el cuerpo, surgía una argumentación potente sin razones verbales”. (2008, p. 38)

En tercer lugar, se presentan, a lo largo de todo el texto, distintas definiciones de palabras que provienen de los testimonios y que son estudiadas en textos especializados en tortura y violación a los DDHH, como por ejemplo los conceptos de coacción, posición forzada, humillación, vejámenes, lesiones corporales y fractura. En esta obra aparece la definición como una necesidad de partir de cero, como gesto de sentar las bases del horror que ha hecho olvidar o normalizar la tortura y que ahora se dice y se define para que el espectador pueda comprender, elaborar y digerir el hecho de la tortura, desde el origen mismo de las palabras.

En cuarto lugar, se utiliza la repetición¹⁶ de ciertas frases, como recurso expresivo que evidencia los procedimientos mismos de la tortura, como: “Quitarse la ropa y permanecer desnudo han sido conductas reservadas al ámbito privado, dentro de un contexto de intimidad” (Lagos, 2005, pp. 1-3) o “*Eran las cuatro de la tarde...*” (Lagos, 2005, pp. 1-2) que evidencian el trauma de la tortura, hecho que el texto también declara abiertamente; “*La repetición de la experiencia es una pesadilla*” (Lagos, 2005, p. 4).

Por último, una de las preguntas que la compañía elabora en esta obra es: ¿Qué puede realmente hacer o no hacer el teatro frente a esta violencia? Y la respuesta la encontramos en la primera frase del texto: “El teatro no debe volver a empezar nunca más... No tenemos nada que decir. Sólo que mostrar” (Lagos, 2005, p. 1). Así, como manifiesto declarado, la obra comienza exponiendo una voluntad de presentar más que de representar. ¿Qué herramientas tenemos desde el teatro para mediar esta realidad? Pareciera obvio, pero como evidencia más inmediata aparece el cuerpo como medio expresivo, capaz de accionar y decir, capaz también de dejar un testimonio. Otra materialidad textual que se utiliza son fragmentos de *Carta a los actores* de Valere Novarina (1998), texto que ofrece una reflexión a partir del trabajo de los actores desde el cuerpo y sus implicancias desde el quehacer teatral. En esta mediación de los testimonios de torturas, los textos que ofrece la obra de Novarina y los cuerpos de los actores en escena, se funden la experiencia de los cuerpos de quienes fueron torturados con los cuerpos de los actores, produciendo, de esta manera, un nuevo testimonio en escena, único, cercano y vivo.

MADRE

En esta segunda obra, y siguiendo el mismo camino de la trilogía, en términos de reconstrucción identitaria, se intenta comprender las inspiraciones revolucionarias de un Chile hoy inexistente a través de la figura de la madre y emblemáticas mujeres de la historia de nuestro país. Aquí, la mediación testimonial que aparece es más difusa, pues la obra no utiliza como referentes creativos textos testimoniales, pero lo que sí se pretende mediar es un testimonio histórico/político de nuestro país. *Madre* se hace cargo de la pregunta por lo político y lo ideológico, y Pérez lo explica así:

Plantear una obra marxista a estas alturas, tanto en términos estructurales como en contenidos, resulta aparentemente una contradicción, pero me parece interesante hacerlo desde una mirada de hoy, de que todo aquello ya no existe ni siquiera como posibilidad, ¿Por qué fracasó? ¿Qué nos queda hoy de eso? (Alvarado, 2005, p. 28)

En términos formales el texto se presenta, a diferencia de *Cuerpo*, con una estructura dramática que propone personajes en diálogo, a partir de una estética con características del teatro épico¹⁷. A diferencia de *Cuerpo* o *Padre*, aquí sí construirá una ficción, escrita en base a escenas con diálogos, en donde se desarrollará una historia con una línea de acción reconocible, anclada en fechas, lugares y personajes verídicos, a partir de un rescate de una memoria histórica compartida. Los referentes textuales que se utilizan para construir la dramaturgia en esta obra son la novela *La Madre* (1906) de Maksim Gorki y su versión teatral, escrita en 1932 por Bertold Brecht, habiendo una doble mediación desde la novela al teatro. También se utilizan fragmentos de discursos del Subcomandante Insurgente Marcos¹⁸ y reflexiones de Walter Benjamin.

En *Madre* aparecen personajes arquetípicos como la Madre, el Hijo, el Carcelero, el Profesor, el Obrero o la Revolucionaria y lugares emblemáticos como la fábrica, la casa, la escuela, la carcel, la calle, dentro del contexto de una historia revolucionaria en Chile. En el texto los anclajes históricos ponen en evidencia importantes hitos de la historia política-revolucionaria¹⁹ de nuestro país, la Matanza de Santa María en Iquique en 1907, las marchas y protestas de los trabajadores, aparece Luis Emilio Recabarren, la madre del detenido desaparecido,

17- Forma teatral desarrollada por Brecht en donde a partir de diferentes estrategias de extrañamiento se busca movilizar políticamente al espectador, haciéndolo consciente de que está frente a una obra de teatro. Sin embargo, cabe aclarar, según P. Gutiérrez, que "*Madre* no es precisamente una obra brechtiana: es una remasterización que actualiza la situación identitaria en Chile. De su lectura es posible exprimir tensiones sociales y discusiones estéticas. La hipótesis propuesta se reproduce en los diferentes niveles teatrales, otorgando una lectura integradora del sistema teatral". (2009, p. 151)

18- Comandante militar y uno de los líderes del grupo armado indigenista mexicano Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

19- “El cruce entre historia y memoria(s) sirve para que la producción de conocimiento sobre el pasado histórico no se desligue del cuerpo social en el que los sujetos articulan sus procesos experienciales de transferencias y mediaciones del recuerdo en interacción con las múltiples redes de discursos públicos que emiten y transmiten versiones siempre renovadas de ese pasado”. (Richard, 2019, p. 33)

20- “Sola Sierra en escena relata la batalla de su abuela y de su madre. De su vida en las salitreras y su conexión política con los movimientos del pasado, se revela un árbol genealógico matriarcal, un mito del pasado ejemplar que ha formado tan dignamente a una mujer”. (Gutiérrez, 2009, p. 148)

21- Fuera de un análisis dramático, sabemos que en escena existen otros símbolos de testimonio histórico político, como por ejemplo una bandera roja; aparece una frazada, símbolo de los detenidos en el Estadio Nacional y la madre tiene un pañuelo en la cabeza haciendo una cita directa a las madres de la plaza de mayo y su lucha por encontrar a sus familiares desaparecidos en manos de la dictadura argentina.

los campesinos, el toque de queda, el exilio, la biblia y la iglesia, la fotografía del desaparecido o el Estado de Sitio.

Dentro del ejercicio de recurrir a la historia misma, aparecen personajes reales como Rosa Luxemburgo (en la obra como Rosa), teórica marxista polaca, con citas textuales a sus pensamientos: “La libertad no es otra cosa que libertad para pensar de otra manera. Rosa Luxemburgo” (Lagos, 2006a p. 1) y Sola Sierra, en la obra como Sola, activista comunista chilena, presidenta de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos entre 1977, luego de que su esposo, Waldo Pizarro, también mencionado en la obra, fuera detenido y desaparecido por la dictadura, hasta 1999, año de su muerte. El personaje de Sola, en el texto, da testimonio de su historia familiar: nieta de Gregorio Martínez y Águeda Muñoz, obreros salitreros que participaron del levantamiento de 1907 en Iquique junto a su hija de tres años, Ángela Henríquez, madre de Sola, quien logra sobrevivir a la Matanza de la Escuela de Santa María en Iquique²⁰. La obra no sólo reconstruye su historia, sino que también utiliza testimonios de ella a lo largo de su vida: “Nuestro país está enfermo, hay falsedad y doble estándar. Lo que se dice no es lo que se hace. Sola Sierra Henríquez” (Lagos, 2006a, p. 29) o “aquí estamos: somos la dignidad rebelde, el corazón olvidado de la patria...” (Lagos, 2006a, p. 14).

También aparecen importantes símbolos y signos de una historia política compartida, en este sentido, un testimonio de una lucha política truncada por la dictadura; dos importantes canciones como *La internacional*, himno principal del comunismo en el mundo, el himno de la Central Única de Trabajadores de Chile (CUT) y otras que serían parte de una memoria colectiva de la izquierda en nuestro país.²¹ Todos estos signos dramáticos buscan instalar la pregunta por los trabajadores y la precarización laboral, tema en crisis en ese momento y hasta nuestros días.

Por último, en esta obra continúa la pregunta desde el lugar que ocupa el teatro en todo este relato y se vuelven a utilizar textos de Brecht, de hecho hay un personaje que se llama Bertold quien, al igual que en la obra *Cuerpo*, abre la acción diciendo:

Si se quiere llegar al goce artístico, no basta en ningún caso querer simplemente consumir económica y cómodamente el resultado

de una producción artística; es preciso participar en la producción misma, (...) No se puede alcanzar el goce artístico sin realizar algún tipo de trabajo. Hemos venido a traerles un problema y a invitarlos a cargar con él. (Lagos, 2006a, p. 1)

PADRE

Instalados en la tercera obra de esta trilogía, Pérez explica que *Padre* apunta a la patria biográfica, explicando que “la prima imagen que uno tiene es de un padre castigador, el miedo, la autoridad. Tiene que ver con un primer lugar punitivo, pero de refugio y amor profundo” (Alvarado, 2005, p. 29). El director explica que la imagen de este padre autoritario, podría asemejarse a la figura del “padre de la patria”, en este caso del dictador Augusto Pinochet y lo que su figura representaría para toda la nación. De esta manera Pérez explica que en esta tercera obra se buscaría “hacer algo más personal que saque fuera del cuerpo las marcas que nuestros padres han dejado en nuestras vidas” (Alvarado, 2005, p. 29).

En términos formales el texto se presenta en base a diálogos, pero como relatos/testimonios que más que diálogos son narraciones. La estructura es capitular, donde cada capítulo tiene su título: Los hombres, Las mujeres, La fiesta familiar y Sala de espera, que nos instalan en un espacio no espacio, más bien en un tema y su correspondiente reflexión particular. No se presenta una ficción o tiempo referido en torno a personajes, sino que cada actriz y actor aparece nombrado por su propio nombre. *Padre* es una obra que se instala desde la misma escena, sin crear una otra realidad, donde los actores van relatando diferentes hechos, pensamientos o situaciones y se mezclan las experiencias autobiográficas y las reflexiones teóricas que construyen un relato colectivo en torno a la idea de la patria, el padre, el poder y la autoridad: “El problema con el padre no es cómo volverse libre con relación a él, sino cómo encontrar un camino donde él no lo encontró” (Lagos, 2006b, p. 3).

Los referentes textuales utilizados en *Padre* son múltiples: *Carta al padre*, de Franz Kafka; *El padre*, de Heiner Müller; el *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa; artículos críticos sobre identidad; relatos breves de Roberto Aceituno; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; y *Teatros*, de Olivier Py. Todas estas textualidades problematizan en temas identitarios en torno a la pregunta por el padre y, como en las obras anteriores, también

se instala la pregunta por el teatro. La dramaturgista explica en su entrevista que “todas esas citas están como en una especie de relación problemática entre sí y que muchas de ellas son contradictorias de las otras, para dar cuenta de las mismas visiones y secuelas”. Así, a lo largo de la obra se presentarán diversas posiciones desde la figura del padre; un padre torturado: “Una de mis cinco tías le regaló un día un perfume a mi padre, perfume que nunca usó, porque olía a su torturador” (Lagos, 2006b, p. 4); un padre que abandona: “Mi padre, que se llamaba Juan, fue abandonado por sus padres” (Lagos, 2006b, p. 11); un padre que adopta: “Mis abuelos no son mis abuelos, son los padres adoptivos de mi padre” (Lagos, 2005b, p. 11); o uno patriarcal y patriótico como héroe inalcanzable: “Es el hombre, y tú, desde siempre, mi pobre hijo, tú, el hijo, eres apenas la sombra de esta estatua” (Lagos, 2006b, p. 8).

Una vez más y al igual que en *Cuerpo*, aparece el recurso de la repetición a través de frases y reflexiones que, repetidas, evocan una necesidad de volver a decir para tratar de solucionar, de sanar esa huella o marca que se repite y que muchas veces no nos deja avanzar: “Lo mejor de todo es un padre nacido muerto. Un padre muerto hubiera sido tal vez un mejor padre” (Lagos, 2006b, p. 12), “quería que mi padre hubiera sido un tiburón” (Lagos, 2006b, p. 8).

La principal mediación testimonial que presenta *Padre* está dada por el director, quien pide a cada persona del elenco que escriba una carta a su padre y que además lleven a ensayos evidencias o materiales biográficos relacionadas con sus propios padres, todos testimonios que serán elaborados en la dramaturgia: “El 31 de enero, a las cuatro de la madrugada, mi padre fue arrancado de la cama y detenido” (Lagos, 2006b, p. 2). De esta forma, con testimonios directos y particulares se busca entender la relación fracturada entre nuestro país y la figura de autoridad.

En este caso, los artistas trabajan sobre su propia biografía de maneras directas o indirectas (...), a lo que asistimos es a la constitución performativa de un documento en la que el sujeto mismo se convierte en aquello por medio de palabras y acciones que constituyen un genuino archivo cultural”. (Barría, 2019, pp. 279-280)

Finalmente, el testimonio autobiográfico y particular logra dar cuenta de un testimonio nacional y colectivo, y aparece en el texto a partir de

cada una de las presentaciones que hacen los actores de sus padres, mediación que es a la vez testimonial, autobiográfica, geográfica y temporal: “Mi padre nació el 17 de enero de 1950. Murió de cáncer el 19 de agosto de 1986” (Lagos, 2006b, p. 11), “mi padre nació en la ciudad de Concepción, el 5 de febrero de 1952. Su madre es de Lota; el padre de mi padre, de Coronel” (Lagos, 2006b, p. 3), “mi padre, que se llamaba Juan, fue abandonado por sus padres. Mis abuelos no son mis abuelos, son los padres adoptivos de mi padre” (Lagos, 2006b, p. 11), “mi padre nació en Santa Amelia...Cerca de Pichidegua. En la Sexta Región. Hoy vive en Arica” (Lagos, 2006b, p. 4).

CONCLUSIONES

Para concluir, con respecto a las mediaciones testimoniales, podemos constatar que la trilogía *La patria* pone en acción diferentes formas de entender lo testimonial y que cada una de estas responden a necesidades contextuales, tanto artísticas como políticas, comprobando la capacidad del testimonio de habitar y traspasar diferentes géneros, épocas y medios. Cada una de estas obras logra activar testimonios de diferentes procedencias, que como evidencias van apareciendo en el proceso de creación, y que permiten elaborar nuevas modulaciones testimoniales desde lo contextual, lo escénico y lo dramático. De esta forma el testimonio no sólo aparece en tanto material de creación, sino que además aparece en tanto creación, si consideramos a las propias obras como experiencias que dan testimonio en cuanto acontecimiento teatral.

En esta trilogía teatral comprobamos la inmensa movilidad que presenta la dimensión testimonial, no solo desde referencias testimoniales propiamente tales, sino desde medios textuales tan diversos como informes, novelas, ensayos, cartas, cuentos, otras dramaturgias, además de reflexiones teóricas. Así, se puede identificar que lo testimonial se construye a partir de diferentes mediaciones escénicas y discursivas como la narración, la definición, la creación de ficciones, la cita textual, la declaración, la pregunta, el canto, la presentación de información o la auto ficción, abriéndose y ampliándose el concepto de testimonio más allá de lo literario y más allá de lo meramente documental.

También pudimos constatar que, desde el fenómeno teatral, las capas testimoniales en este tipo de procesos creativos y desde una poética de la evidencia, se entrecruzan y funden entre géneros referenciales y ficcionales a partir de múltiples autorías y testigos. El testimonio en este caso se elabora y se construye desde varios niveles; desde el nivel del testimonio puesto en evidencia a partir de un contexto como referente o cita textual, desde el nivel testimonial que proviene de las propuestas, autobiográficas o ficcionadas de los integrantes de la compañía y desde un nivel de construcción testimonial en tanto obra de arte, como montaje escénico y como texto dramático.

En este caso, queda en evidencia las formas en que el testimonio, desde la mediación teatral, es capaz de dramatizar una historia dictatorial desde diversas subjetividades puestas en evidencia y desde diferentes formas que buscan contribuir a la construcción de una memoria nacional y colectiva. Estas propuestas testimoniales permiten la emergencia de diversos relatos, que dan lugar a varias historias post dictadura y permiten diversificar los discursos y la historiografía oficial de un país que aún está en constante cuestionamiento en relación a su historia dictatorial y sus repercusiones actuales.

Se ha podido identificar que las diferentes formas en las que aparece el testimonio de una realidad cruda, dolorosa y aún no resuelta a nivel nacional, como es el caso de las experiencias de violaciones a los DD. HH., apuntan todas a una especie de “objetivación” de la realidad. El hecho de que las muertes aparezcan en tanto números o cifras, o que las torturas sean descritas de forma biológica-anatómicas, permite comunicar una realidad totalmente evidente, que salta a la vista, más allá de las valoraciones personales. De alguna forma todos estos testimonios han sido puestos en escena de una manera cruda, limpia, sin adornos, sin emociones ni sentimientos, como queriendo dejar en claro que todo esto pasó a nivel comprobable, más allá del testimonio personal y subjetivo.

Finalmente, podemos concluir que, en términos políticos, las tres obras de la trilogía no recurren al testimonio para denunciar; el testimonio no viene a decirnos algo que como país no sepamos, o no tengamos acceso a conocer, más bien, esta propuesta teatral viene a presentar evidencias que aporten a una discusión país, dejando o “poniendo

sobre la mesa” nuevas miradas que permitan rearticular una historia que no hemos querido, o no hemos podido ver o escuchar. De esta forma la trilogía se da la libertad de comprender nuevas maneras de usar y desusar el testimonio en el teatro, que más allá de querer aunar o unificar miradas sobre la dictadura, y todas sus consecuencias hasta nuestros días, busca, desde las evidencias, complejizar, diversificar, cuestionar y problematizar una herida profunda y aún abierta que no se está escenificando con el objetivo de querer arreglar, subsanar y superar, sino más bien ver, escuchar, sentir, oler y palpar a ojos y oídos de cualquiera.

REFERENCIAS

- ALVARADO, R. (2005, 9 de junio). “La Patria” torturada de Rodrigo Pérez. *La Nación*, 28-29.
- BARRÍA, M. (2019). Emergencias documentales: retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político. En C. Opazo y F. Blanco (Eds.), *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur* (pp. 267-281). CELICH, Cuarto Propio.
- GUERRERO, E. (2001). *Acto Único. Directores en escena*. RIL editores.
- GUTIÉRREZ, P. (2009). La madre desnaturalizada: Género y política como teatralidades sociales. *Revista Apuntes de Teatro*, (131), 138-151.
- JEFTÁNOVIC, A. (2008). Guardiana de la metáfora. El tercero ojo del director-el trabajo del dramaturgo. *Revista Theater der Zeit* (Nº Especial: Chile Vom Rand ins Zentrum), 36-42.
- KALAWSKI, A. (2006). Dos gelatinas en el teatro documental contemporáneo. *Revista Cátedra de Artes*, (2), 51-65.
- LAGOS, S. (2005). *Cuerpo. Primer texto de la Trilogía La Patria*. [Manuscrito no publicado].
- LAGOS, S. (2006a). *Madre. Segundo texto de la Trilogía La Patria*. [Manuscrito no publicado]
- LAGOS, S. (2006b). *Padre. Tercer texto de la Trilogía La Patria*. [Manuscrito no publicado]

- MORALES, L. (2001). *Género y discurso: el problema del testimonio. La escritura de al lado: géneros referenciales*. Cuarto Propio.
- NOVARINA, V. (1998). *Carta a los actores*. Universitat de València.
- PAVIS, P. (2008). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- PÉREZ, R. (1999). El discurso en la escena. *Revista Apuntes de Teatro*, (115), 22-25.
- PÉREZ, R. (2012). Sintéticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar). *Revista Apuntes de Teatro*, (135), 97-102.
- PIZARRO, C. (2017) Formas Narrativas del Testimonio. Editorial Ledizioni. <https://books.openedition.org/ledizioni/8319?lang=es#ftn1>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*. 23ª edición. <https://dle.rae.es/>
- RICHARD, N. (2019). La conmemoración de los 40 años del golpe militar... y después. En C. Opazo y F. Blanco (Eds.), *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur* (pp. 31-52). CELICH, Cuarto Propio.
- SANTOS, J. (2014). Testimonio y verdad: un falso dilema. El caso de la prisión política en Chile. *Cuadernos de literatura*, 18 (36), 184-210.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo Veintiuno Editores.

ANEXOS

1. FICHA ARTÍSTICA CUERPO

Estrenada en agosto de 2005 en Santiago, en el teatro de la Universidad Mayor

COMPAÑÍA

TEATRO LA PROVINCIA

DIRECCIÓN

RODRIGO PÉREZ

DRAMATURGISMO

SOLEDAD LAGOS

DISEÑO INTEGRAL

CATALINA DEVIA

DIRECCIÓN MUSICAL

FRANCISCO GONZÁLEZ

DISEÑO GRÁFICO

CAROLINA SÁNCHEZ

PROYECCIONES

TATIANA PIMENTEL

SONIDO

SERGIO PAVÓN

PRODUCCIÓN

CHRISTIAN AHUMADA

ELENCO

CAROLINA CIFRAS, SEBASTIÁN DE LA CUESTA, LUIS GNECCO, MARÍA IZQUIERDO, MARCELA MILLIE, ÁLVARO MORALES, JOSÉ TOMÁS OLAVARRÍA, ELIZABETH RODRÍGUEZ, EDUARDO SOTO, CLAUDIA VICUÑA, ROSITA (UN PERRO)

2. FICHA ARTÍSTICA DE MADRE

Estrenada en mayo de 2006 en Santiago, en el teatro de la Universidad Mayor

COMPAÑÍA

TEATRO LA PROVINCIA

DIRECCIÓN

RODRIGO PÉREZ

DRAMATURGISMO

SOLEDAD LAGOS

DISEÑO INTEGRAL

CATALINA DEVIA

DIRECCIÓN MUSICAL

FRANCISCO GONZÁLEZ

DISEÑO GRÁFICO

CAROLINA SÁNCHEZ

PROYECCIONES

TATIANA PIMENTEL

SONIDO

SERGIO PAVÓN

PRODUCCIÓN

CHRISTIAN AHUMADA

ELENCO

TAIRA COURT, SEBASTIÁN DE LA CUESTA, LUIS GNECCO, MARÍA IZQUIERDO, LUZ JIMÉNEZ, MARCELA MILLIE ÁLVARO MORALES, ERNESTO ORELLANA, XIMENA RIVAS, ANTONIA ZEGERS

3. FICHA ARTÍSTICA DE *PADRE*

Estrenada en octubre de 2006 en Santiago, en el teatro de la Universidad Mayor)

COMPAÑÍA

TEATRO LA PROVINCIA

DIRECCIÓN

RODRIGO PÉREZ

DRAMATURGISMO

SOLEDAD LAGOS

DISEÑO INTEGRAL

CATALINA DEVIA

DIRECCIÓN MUSICAL

FRANCISCO GONZÁLEZ

DISEÑO GRÁFICO

CAROLINA SÁNCHEZ

PROYECCIONES

TATIANA PIMENTEL

PRODUCCIÓN

VICKY CÁRDENAS

ELENCO

CAROLINA CIFRAS, SEBASTIÁN DE LA CUESTA, LUIS GNECCO, MARCELA MILLIE, ÁLVARO MORALES, ERNESTO ORELLANA, XIMENA RIVAS, ELIZABETH RODRÍGUEZ, EDUARDO SOTO, CLAUDIA VICUÑA

4. FICHA ARTÍSTICA DE *PROVINCIA SEÑALADA, UNA VELADA PATRIÓTICA*

Estrenada en enero del 2003 en Santiago, Centro Cultural Matucana 100)

COMPAÑÍA

TEATRO LA PROVINCIA

DIRECCIÓN

RODRIGO PÉREZ

DRAMATURGISMO

JAVIER RIVEROS

DISEÑO INTEGRAL

CATALINA DEVIA

CONSUELO BARRERA

ELENCO

AMPARO NOGUERA (LUZ ARCE), SEBASTIÁN DE LA CUESTA, GABRIELA HERNÁNDEZ (MAYOR DE CARABINEROS), EDUARDO BARRIL (MAYOR MAX LENOU), EDUARDO SOTO (OSVALDO “GUATÓN” ROMO) Y ANNIE MURATH (VIVIANA UGARTE, “LA POCHI”).

5. FICHA ARTÍSTICA DE *PROVINCIA KAPITAL*

Estrenada en julio del 2004 en Santiago, Sala Matucana 100

COMPAÑÍA

TEATRO LA PROVINCIA

DIRECCIÓN

RODRIGO PÉREZ

DRAMATURGISMO

SOLEDAD LAGOS

DISEÑO INTEGRAL

CATALINA DEVIA

TATIANA PIMENTEL

DIRECCIÓN MUSICAL

FRANCISCO GONZÁLEZ

MÚSICOS

ÁNGELO SOLARI, DIEGO NOGUERA,

VIOLETA MURA, CARLOS ARENAS, CARLOS

MARCHANT, PEDRO PORTALES, ALEJANDRO RIVAS.

DIRECCIÓN AUDIOVISUAL

PATRICIO GONZÁLEZ

ELENCO

MARÉS GONZÁLEZ, LUZ JIMÉNEZ, MARÍA IZQUIERDO,

ANNIE MURATH, MARIANA MUÑOZ, ANTONIA ZEGERS,

EMA PINTO, FRANCISCA GAVILÁN, MARCELA SALINAS,

DANIELA LHORENTE, MARÍA JOSÉ NECOCHEA,

MARÍA JOSÉ BERGMANN, LIESELOTTE OEHRENS,

DANIELA OTAÉGUI, FABIOLA HENRÍQUEZ,

NELDA MURAY, EDUARDO SOTO, EDGARDO BRUNA,

FELIPE CASTRO, JULIO MILOSTICH, ÁLVARO MORALES,

FRANCISCO MEDINA, FRANCISCO REYES,

JORGE BECKER, FELIPE RÍOS, EDUARDO PAXECO,

ANGELO SOLARI, DIEGO NOGUERA,

ADRIÁN DÍAZ, LEONARDO CANALES,

CLAUDIO GONZÁLEZ, ALEJANDRO TORRES,

ERNESTO ORELLANA.

RECEPCIÓN: 23/06/2023

ACEPTACIÓN: 17/07/2023

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Gecele Muñoz, P. (2023).

Teatro, testimonio y evidencia: El caso de la trilogía *La Patria* de Teatro la Provincia.

Teatro, (9), 191-214.