

Cuéntame una historia original: Lola Arias y el teatro documental chileno

Ignacio Andrés Pastén López
Pontificia Universidad Católica
Chile

Oficio de tallerista: nuevas formas dramatúrgicas

Todo comenzó en un taller. Una calurosa mañana de enero del año 2011, y luego de montar a tablero vuelto *Mi vida después* (2009) cofinanciada por FITAM (Festival Internacional Santiago a Mil de Chile), Lola Arias lanza una convocatoria abierta para trabajar intensivamente en una residencia teatral en Santiago. Siguiendo el modelo del montaje recién estrenado en la capital¹, reúne a un grupo de jóvenes nacidos entre 1973 y 1989, lapsus temporal de la dictadura cívico-militar chilena, dispuestos a entablar un diálogo personal con la historia política de sus padres. Dentro del taller, los hijos ocupan el lugar de investigadores privados; o, si se quiere, de vigiladores de los vigilantes²: “[l]os hijos eran los detectives de sus propios padres; hurgaban en los álbumes familiares en busca de pistas, signos, rastros que explicaran secretos o fueran indicios de episodios futuros” (Arias 10). Con los materiales al centro, listos y dispuestos, los talleristas dejan el lugar del archivero y pasan al de testigos. Las sesiones se van sucediendo y el taller se transforma en

¹ Paola Hernández sintetiza esta metodología en los siguientes términos: “El trabajo de Lola Arias y específicamente su obra *Mi vida después*, estrenada en el Teatro Sarmiento en el año 2009, cierra el ciclo de siete años de Biodramas. Esta obra trae a la escena lo liminal de las historias privadas junto con los documentos de familia al construir los actores una conexión directa con el documento y una conexión indirecta con sus familiares. En algunos casos, estos familiares están ausentes por ser desaparecidos de la última dictadura militar, mientras que en otros casos los actores sólo presentan fragmentos de la historia que los padres supervivientes les han contado. Esta falta de comprensión completa del pasado se expresa desde el principio, cuando el espectador se encuentra sentado en el teatro y lo primero que ve es el programa de mano, el que de cierta manera sirve como paratexto teatral” (121).

² Metáfora utilizada por la investigadora Lorena Amaro, quien se vale del cómic *The Watchmen* para preguntarse por el estatuto de la crítica literaria ligada a obras consideradas post-dictatoriales (9).

una sala de ensayo donde las conversaciones mutan en *terapia experimental* y la terapeuta-directora Arias da consignas: “Vístase con una prenda de su padre y reconstruya su muerte usando a sus compañeros” (11). Con los documentos desclasificados y los gestos actuados, solo quedaba un último paso: montar *El año en que nací* (2012) junto a once talleristas que conformaron el elenco final. Mi invitación personal es seguir este recorrido y leer la residencia teatral de Lola Arias en Chile como germen del teatro documental nacional. Junto con traer una metodología particular para trabajar la dramaturgia, propia del *teatro de lo real*³, Arias entabla una escuela de trabajo gracias al oficio de tallerista, que llevará a dos de los intérpretes de *El año en que Nací*, Ítalo Gallardo y Nicole Senerman, a montar sus propias obras: *Los que vinieron antes* (2017) y *Esto (no) es un testamento* (2017), respectivamente. Abro el telón al primer montaje.

Mi vida después de mis padres

Al fondo del escenario se ubica una hilera de veinte *lockers* ordenados cronológicamente emulando una línea de tiempo que parte en 1973 y termina en 1989. Frente a esta hilera, siguiendo la misma distribución, están sentados los actores signados con la cronología pegada a sus espaldas en pequeñas fichas de cartón. La imagen es nítida y decidora: los *lockers* guardan los archivos de los años de dictadura, aún clasificados y de acceso restringido a los ciudadanos; los hijos, por su parte, guardan los porosos recuerdos que sus padres, en la trastienda de una casa de seguridad o en un país remoto del exilio, les comunicaron a trastabillas y en una lengua que todavía no comprendían. La palabra de apertura la toma Leopoldo, quien, con megáfono en mano, invita a los demás actores a ponerse de pie cuando escuchen el año en que nacieron.

³ En breve, el teatro de lo real es definido por Carol Martin como: “While documentary theatre remains in the realm of handcraft – people assemble to create it, meet to write it, gather to see it – it is a form of theatre in which technology is a primary factor in the transmission of knowledge” (17).

La puesta en abismo que significa la primera escena de la obra exhibe la intención, tanto formal como temática, de Lola Arias en la trilogía apócrifa en que se ha transformado la triada *Mi vida después*, *El año en que nací* y *Melancolía y manifestaciones* gracias a la publicación del libro *Mi vida después y otros textos* que reúne las piezas en conjunto. Los actores, con o sin dedicación sistemática en el oficio, son invitados por Arias a contar sus propias vivencias y recuerdos de la dictadura cívico-militar, dialogando estrechamente con los relatos que heredaron de sus padres⁴. La particularidad del montaje chileno responde a la heterogeneidad de relatos que confluyen en torno a la dictadura nacional, donde el adagio popular que reza “en cada familia hay un cura, un militar, un facho y un guerrillero” cobra fuerza y cuerpo en cada escena. Por lo tanto, los once actores escogidos para el montaje final de la obra, abarcan la mayor parte del espectro político de la dictadura, siendo los protagonistas Viviana Hernández, hija de un carabinero que asesinó a un militante de izquierda; Alexandra Benado, hija de una militante del MIR⁵ asesinada por la policía; Ítalo Gallardo, hijo de un marino formado durante la dictadura; Soledad Gaspar, hija de militantes del MAPU⁶ exiliados en México; Leopoldo Courbis, hijo de un policía de inteligencia que formó parte del gobierno de Allende y luego ayudó a “limpiar la institución de marxistas”; Ana Laura Racz, hija de una militante del MIR que se exilió en Estados Unidos y trabajó recopilando testimonios de torturados; Pablo Díaz, hijo de un militante

⁴ Marianne Hirsch utiliza la expresión postmemoria para figurar este fenómeno de transmisión de una lengua familiar relativa a las catástrofes mundiales. “The language of family, the language of the body: nonverbal and noncognitive acts of transfer occur most clearly within a familial space, often in the form of symptoms. It is perhaps the descriptions of this symptomatology that have made it appear as though the postgeneration wanted to assert its own victimhood alongside that of the parents” (112).

⁵ El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) es una organización político-social marxista-leninista y guevarista chilena, fundada en agosto de 1965 como organización político-militar bajo el liderazgo del joven médico y político Miguel Enríquez. El MIR actuó como un movimiento de vanguardia de sectores obreros y campesinos durante la década de los 60 e inicios de la de los 70.

⁶ El Movimiento de Acción Popular Unitaria, o más conocido por su acrónimo MAPU, fue un partido político de izquierda chileno que se formó de la escisión de un sector rebelde de la Democracia Cristiana.

del movimiento de extrema derecha Patria y Libertad⁷; Jorge Rivero, hijo de un pinochetista que pasó diez años de la dictadura sin trabajo; Fernanda González, hija de un militante del grupo armado Frente Patriótico Manuel Rodríguez⁸; Alejandro Gómez, hijo de un periodista que apoyó a Allende y pasó años en la cárcel; Nicole Senerman, hija de una pareja joven de clase media-alta que atravesó la dictadura de fiesta en fiesta, desafiando el toque de queda.

El montaje se distribuye en torno a pequeños trabajos teatrales que van fluctuando rápidamente y que cada actor pone en escena gracias a los vestigios materiales que mantiene de sus padres. Estos archivos personales son proyectados desde la puesta en escena misma, gracias a una mesa de comando donde los actores manejan cámaras de video para trabajar en tiempo real. La mesa, elemento central del montaje, conjuga en su gestualidad una tradición de desclasificación de archivos nacionales ligados a la dictadura que, para el caso chileno, podemos leer con relación al informe Rettig y la comisión Valech⁹. Este elemento aglutinador de las escenas da rótulo a cada uno de los trabajos teatrales, dependiendo del tipo de archivo proyectado, los que se titulan: documentos y remakes, patria y libertad, el día del golpe, el exilio, la mensajera, cuaderno de vida, el mapa,

⁷ El Frente Nacionalista Patria y Libertad (FNPL) fue un movimiento paramilitar chileno de ideología fascista que pretendía cambios revolucionarios en la sociedad. Se formó el 1 de abril de 1971 como reacción paramilitar a las políticas marxistas del gobierno de Salvador Allende, para lo cual realizó actividades políticas de activismo y proselitismo social, principalmente entre la juventud, y posteriormente, ya en la clandestinidad —luego del intento de Golpe de Estado del 29 de junio de 1973, conocido como el *Tanquetazo*—, optó por la vía armada, el terrorismo y el sabotaje para derrocar al gobierno de la Unidad Popular.

⁸ El Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) fue una organización guerrillera chilena de ideología política marxista-leninista, patriótica y de orientación revolucionaria. Fundado oficialmente el 14 de diciembre de 1983, el FPMR tuvo la función de desestabilizar y agilizar las acciones armadas que tenían por objetivo culminar el derrocamiento de la dictadura cívico-militar del general Augusto Pinochet.

⁹ El informe Rettig y la comisión Valech fueron los archivos desclasificados que comprobaron las torturas y vejaciones a los derechos humanos cometidas por la dictadura cívico-militar. Para más información se puede visitar la web del Museo de la Memoria de Chile: <https://ww3.museodelamemoria.cl/>

los defensores de la ley y retrato hablado; hasta llegar la intervención de Ítalo Gallardo, rotulada como “discusión izquierda/derecha”.

La centralidad de esta *discusión* política que separa al montaje en dos bloques se debe, entre otras cosas, a la confrontación del drama personal, o biodrama¹⁰, con una exterioridad que rebalsa a la individualidad de cada actor. Ítalo Gallardo es el encargado de poner en la palestra un juego de actuación donde cada participante debe evaluar el compromiso político de sus padres, de la forma más objetiva posible, atendiendo a las posibilidades materiales de cada uno. Con tres simples preguntas, los actores hacen de la puesta en escena una disputa por la subjetividad de sus historias familiares.

Ítalo: Mi padre, que fue marino durante quince años, siempre decía que lo más importante en este país es el orden. Así que les voy a pedir por favor que se ordenen según la orientación política de su padre. Acá está la izquierda, acá el centro y acá la derecha. Todos en una fila, izquierda, centro, derecha.

...Ítalo: Para los marinos las prioridades son Dios, Patria, Hogar. Para mi papá la prioridad es el orden, y ahora que vive en Venezuela, que es un país muy desordenado, dice que le hubiera venido bien tener una dictadura. Ahora les voy a pedir que nos ordenemos de acuerdo a la clase económica de nuestros padres cuando nacimos: allá están los pobres, acá está la clase media y allá están los ricos.

...Ítalo: Bien, ahora les voy a pedir que pongan los brazos así, con esta parte para arriba. Porque nos vamos a ordenar de acuerdo al color de nuestra piel (100-114).

Sin escape aparente a las marcas físicas que la clase social explicita en las anatomías de los actores, como el color de piel, las subjetividades de cada uno se juegan en el terreno de los significantes. Allí donde Viviana tiene un padre carabínero que fue “institucional”,

¹⁰ Como señala Javiera Larraín, el Biodrama corresponde a un género teatral que inaugura Vivi Tellas en Argentina con su proyecto “Biodrama. Sobre la vida de las personas”, en el Teatro Sarmiento, que a partir del 2002 se vuelve un espacio de investigación y de vanguardia experimental dentro del Complejo Teatral de Buenos Aires. La propuesta de Tellas consistía en encargar a un director la realización de un montaje basado en la experiencia de vida de personas argentinas. El interés del trabajo de Tellas ha motivado a una serie de autores, entre ellos Lola Arias, de proseguir investigaciones en las artes escénicas (81).

Leopoldo es hijo de un policía externo a la institucionalidad dictatorial; mientras que allí donde Pablo señala a su papá como “anticapitalista” por los ideales de Patria y Libertad, Fernanda fue alimentada por sus padres gracias a los robos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, grupo de una ideología y forma de participación ciudadana diametralmente disímil a la llevada por el grupo de extrema derecha. Los derroteros que afinan cada trayectoria familiar, por lo tanto, no son claros ni fáciles de delimitar. Y, en concordancia, ubicarse en un mapa político junto a los otros hijos es una tarea interminable. Cada actor parece preguntarse por la intimidad de sus propias vidas, allí donde lo personal se politiza. O, también, allí donde lo “personal es impersonal” (Fisher 56)¹¹. Lo impersonal del cuerpo, diríamos, está a la vista. Las combinaciones ribonucleicas que nos prefiguran, sin embargo, son puestas en escena en cuanto *pose* de una marca social que ubica a cada actor a la izquierda o derecha de sus compañeros (Fig. 1). Lo fundamental al posar, siguiendo a Silvia Molloy (2012), es su doble itinerancia performativa: posamos para significar socialmente, pero debemos ocultar esas marcas que, al ser expuestas, les darían a los gestos el carácter de montaje apócrifo (49), de iterabilidad a un repertorio gestual preconcebido (Butler 35).

¹¹ Uno de los aspectos centrales de la obra de Arias corresponde a su carácter impersonal, siguiendo a Fisher; o, siguiendo a Georges Didi-Huberman, la posibilidad de despersonalizar la emoción, haciendo del proyecto estético un grito político (66).



Fig. 1. Lola Arias, *El año en que nací*, 2012

Otra forma de posar en la línea política de la escena la observamos en el segundo bloque de la obra. Si la mancomunación forzosa de los cuerpos de hijos de *pobladoras* comprometidas con la resistencia clandestina junto a hijos de militares formados en dictadura se tornaba cada vez más porosa, la tensión actoral se extrema cuando de las tretas migratorias de cada familia se trata. En la sección rotulada “American dream”, la actriz Nicole Senerman toma la palabra y encarna a su madre en los días previos a la migración familiar a Estados Unidos. Comienza señalando:

Nicole: Sí, Jorge, tú eres el más negro y yo soy la más blanca pero eso no es mérito nuestro, es genética. Mi madre era blanca, muy rubia, y por lo tanto reina de belleza de la escuela de Derecho de la UC. También la llamaron para ser Miss Chile pero estaba embarazada de mí. En 1985 mi padre decide irse a Estados Unidos a vivir el *american dream*. Mi madre aún está en Chile preparando todo y le manda una carta donde se ve cómo vivían ellos la dictadura (120).

La genética, no meritosa, se entrecruza con una potencialidad material que varía de familia en familia, la migración. Nicole, al leer el intercambio epistolar de sus padres, evidencia cómo su familia migra en favor de una bonanza económica mayor, poco plausible en el territorio nacional. Al mismo tiempo, sus compañeros de escena recuerdan cómo sus padres debieron migrar a Cuba o Venezuela para organizar la Operación Retorno¹², de la cual muchos no sobrevivieron. Ambas escenas se cristalizan en el ápice del relato de Nicole, quien recuerda a la Miss Universo de 1987, que pudo ser su madre si la historia familiar hubiese sido otra, Cecilia Bolocco, refiriéndose a las manifestaciones contra la dictadura de Augusto Pinochet.

Periodista: ¿Qué piensa del paro de los estudiantes en la Universidad de Chile?

Bolocco: A la universidad se va a estudiar.

Periodista: ¿Y qué opina de la estudiante que fue baleada en la cabeza por policías?

Bolocco: Ella se lo habrá buscado (121).

La exposición familiar y personal que actúa Nicole en escena no impide que sus compañeros hagan del espacio teatral una comunidad del dolor¹³. A pesar de las diferencias políticas del entramado familiar de cada uno, el pésame por los conflictos políticos de cada actor y sus familiares es transmitido en comunidad. El final de la obra, en concordancia, transmite la esperanza de un porvenir sin fatalismos. Entran a escena Mía y Noah, hijos de Soledad, señalados como “tercera generación del MAPU”, e intentan predecir las futuras elecciones presidenciales. Antes de saber el resultado, si el presidente será de izquierda o de derecha, los actores toman guitarras eléctricas y componen una melodía coral conjunta.

¹² La Operación Retorno corresponde a la formación militar de centenares de militantes (principalmente en Cuba, pero también en Libia, Vietnam y Argelia, entre otros), el regreso clandestino a Chile y la implementación de una guerrilla rural. Este intento terminó en un rotundo fracaso, ya que muchos de los militantes fueron asesinados o encarcelados, y fue el principio del desmembramiento del MIR como orgánica.

¹³ Ileana Diéguez en su lectura de Judith Butler refiere a las comunidades del dolor como aquellas que abogan por los cuerpos sin duelo que las dictaduras, entre otros aparatos de estado, han dejado y arrebatado a las comunidades (56).

Acto seguido, Nicole toma la última palabra, y transforma el espacio actoral en un torbellino político.

Nicole: Lamento decirles que no sabremos si gana la izquierda o la derecha porque en cinco minutos más hay un terremoto grado once. Y este edificio que fue construido por Allende, luego tomado por Pinochet, quemado durante Lagos, reconstruido por Bachelet e inaugurado por Piñera, hoy Centro Cultural con tienda de PUMA, se derrumba sobre TODOS nosotros (133).

Mi vida después de mis abuelos

El movimiento tectónico que propone Arias no solo agita las placas terrosas de la historia política del país, sino también remece los cimientos de las dramaturgias nacionales. El recorrido presidencial que despliega Nicole, desde la Unidad Popular (Allende) hasta la coalición por el cambio (Piñera), lo podemos leer también en clave teatral. El Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), localidad donde se montó *El año en que nació*, ve su historia actuada en escena. Comenzado a construir en diciembre de 1971, durante el gobierno de la UP, fue inaugurado el 3 de abril de 1972 como sede de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo (UNCTAD). Finalizada esta, fue traspasado al Ministerio de Educación, que lo rebautizó como Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral; después del golpe militar, fue adaptado como sede de gobierno ya que el palacio de La Moneda había quedado seriamente dañado por el bombardeo sufrido el día del golpe de estado. Posteriormente al plebiscito de 1988, donde fue derrocada democráticamente la dictadura, el GAM se transforma en núcleo neurálgico de las actividades culturales nacionales, albergando, entre otros eventos, gran parte de la cartelera de FITAM. Arias, uniéndose a la historia del edificio, labra una nueva gravilla que desestabiliza las formas dramáticas hasta entonces puestas en práctica.

Entre las réplicas que su residencia artística deja en Chile, ubico el montaje de la obra *Los que vinieron antes* por parte de la compañía La Laura Palmer. Uno de los talleristas que montó con Arias fue Ítalo Gallardo, fundador de la compañía junto a Pilar Ronderos,

Jorge Arecheta, Sebastián Pereira y Laurene Lemaitre, quienes deciden el 2017 llevar a escena la vida de los abuelos de Ítalo. Con Arias, por un lado, asistimos al recuento de memorias familiares, paternas y maternas, que sortean las barreras del trauma para actualizar sus fantasmas en la actuación impersonal que llevan a escena los hijos de esos padres. Con Gallardo, la empresa es un tanto diferente, a pesar de que el linaje familiar sigue siendo disputado en la búsqueda del pasado histórico que llevan atados los apellidos del nombre de pila de Ítalo. La diferencia, pues, radica en la presencia de los cuerpos de los propios abuelos en escena. Los hombres, nacidos en la década del cuarenta en el sur de Chile, deben soslayar las marcas de la edad, que hacen aún más borrosos los recuerdos de los días dulces de la adultez que se vieron opacados con la llegada de la dictadura. Abro el telón del segundo montaje.

Desde el inicio, *Los que vinieron antes* apela al extrañamiento de los espectadores. La sala, en vez de disponer butacas y tarimas paralelamente, se comprime en el centro del recinto donde está montado un pequeño museo de la memoria familiar de los Gallardo. En él, se archivan objetos caseros de los abuelos de Ítalo, Miguel y Manuel, junto a placas descriptivas de los afectos que adosan los documentos. Entre los objetos se encuentran un *teléfono lámpara* (“Esta es una lámpara que encontré en la basura, allá en la pega. La arreglé y la convertí en una lámpara. Después le puse reloj y encima la foto de mi hijo”), un *banderín de la U* (“Yo antes era del Audax Italiano, pero cuando nació mi hijo él me hizo cambiarme a la U. Este banderín lo tejí cuando la U salió campeón después de mucho tiempo”) y un *Manual de Carreño* (“Este es uno de los que hicimos en una de las editoriales donde trabajé. Según lo que me dijo mi nieto, tiene varias instrucciones sobre cómo comportarse. Nunca lo he leído”) (Fig. 2). Simultáneamente, una voz en off invita a recorrer el museo bajo una lógica temporal no lineal transformando la sala de teatro en un cuarto anacrónico donde las generaciones se difuminen.

Voz en off: Este es un museo de lo cotidiano. Siéntase libre de recorrerlo. Luego, busque un lugar donde sentarse y resérvelo. Tómese su tiempo. Su tiempo le pertenece. Su tiempo es suyo y de nadie más. Su tiempo es distinto al

de los otros. ¿Cuándo fue la última vez que hizo lo que quiso con su tiempo? Mire su reloj. Cuente diez segundos. Diez segundos parecen mucho más que diez segundos cuando se cuentan. Eso es porque el tiempo es relativo. Tómese su tiempo. ¿Ya eligió dónde sentarse? Puede dejar una marca en ese lugar. Una huella. Marque su territorio dejando un objeto propio: una bufanda, un chaleco, su billetera, su cartera. ¿Piensa que su objeto se puede confundir con el de alguien más? ¿Tiene miedo de perderlo de vista? Confíe. Todas las personas que están en esta sala comparten un código, están ocupando su tiempo en buscar un lugar propio. Propio, no ajeno. Confíe. Recuerde apagar su dispositivo de conexión con el mundo exterior y disfrute.

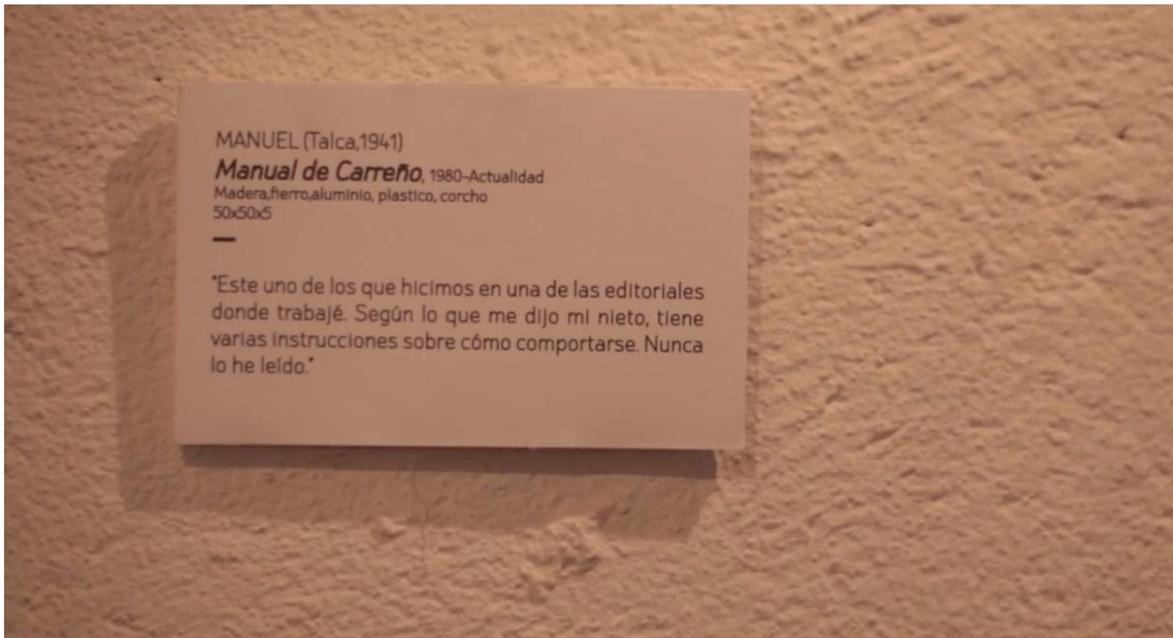


Fig. 2. La Laura Palmer, *Los que vinieron antes*, 2017

El imperativo que la voz en off arroja sobre los asistentes es rescatado por los actores, los abuelos junto a Ítalo, en el segundo bloque de la obra. Una vez recorrido el museo de lo cotidiano, comienza un montaje de teatro documental convencional. En el centro de la escena se dispone Ítalo junto a sus abuelos, quienes comparten una merienda

de media tarde¹⁴. La mesa donde se sirven las viandas, té con pan batido, funciona como centro de operaciones de la escena. Mientras Ítalo dialoga con sus abuelos sobre cómo estos conocieron a sus parejas, las abuelas de Gallardo, el nieto va desplegando retratos, diarios personales, declaraciones de amor y postales familiares que son proyectados en tiempo real desde la escena. El trabajo de archivo se combina con juegos gestuales donde Ítalo les pide a sus abuelos que les enseñe cómo, por ejemplo, bailaban con sus parejas en las fiestas de graduación escolar. Las anécdotas se van sucediendo hasta que el nieto interroga por la época de su nacimiento, 1984, año donde la represión dictatorial se vive con más crueldad que nunca. Los abuelos, dubitativos, solo logran recordar el alba del once de septiembre de 1973, cuando tuvieron que atravesar la ciudad desde la fábrica donde trabajaban hasta sus casas, percatándose cómo a sus compañeros de sindicato estaban siendo arrestados por militares. La forma de combatir esta laguna de memoria es, como se observa en la escena, el traspaso del mandato de sus cuerpos al cuerpo de Ítalo. Quien es llamado a continuar con el álbum familiar de recuerdos, y rescatar aquellos perdidos, es el nieto. Por lo mismo, al concluir la obra, tanto Miguel como Manuel, visten a Ítalo con sus prendas de vestir favoritas, haciendo del cuerpo del nieto una representación viva de las huellas de sus endebles memorias (Fi. 3).

¹⁴ Para ser preciso, lo que comparten es una tarde de once: las once, las onces o la once, es la comida servida a media tarde, al modo del *Afternoon Tea* inglés, el *goûter* francófono o la merienda española, que recorre los manteles latinoamericanos día a día.



Fig. 3. La Laura Palmer, *Los que vinieron antes*, 2017

Mi vida después del teatro

Nicole Senerman, al igual que Ítalo, fue tallerista y parte del montaje de *El año en que nació*. Y, también recibió un mandato, un porvenir de la historia. Esta vez sin un linaje familiar, sino más bien con un pasado teatral histórico, el del grupo Ictus¹⁵. Luego de montar con Arias, Senerman se aventura en un proyecto escénico educativo, donde junto a Ítalo Gallardo deciden impartir un Workshop de Teatro Documental y Biográfico desde el 2014. De este taller, nace el 2017 el montaje *Esto (no) es un testamento*, donde la compañía La Laura Palmer junto a Senerman montan una obra documental biográfica con la familia Ictus para celebrar sus sesenta años de trayectoria teatral. Abro telón al testamento del colectivo Ictus con las palabras que Gallardo dedica a este proyecto.

¹⁵ Ictus es un teatro ubicado en Santiago de Chile. Fundado en 1955, es la compañía independiente de más larga duración en Chile. Se ubica específicamente en Merced 349, Barrio Lastarria, Santiago de Chile.

Ítalo: Muchas de las obras del Ictus son fundamentales en la historia del teatro chileno. Y hay algo importante, porque, por ejemplo, para nuestra generación, esas historias las conocimos en las escuelas y en los libros de historia; ahora vamos a tener la posibilidad de conocerlas de primera fuente, de quienes fueron protagonistas de esas historias.

En escena, María Elena Duvauchelle, Paula Sharim y José Secall se ubican junto a Nicole Senerman para revisar sus vidas junto al Ictus. Paula Sharim acota que su presencia, en realidad, le da continuidad a la de su padre, Nissim Sharim, que participará desde otro escaño, la pantalla de proyección manejada desde el escenario por Senerman. Paula Sharim toma la primera palabra y señala su responsabilidad en la sala: “La responsabilidad de un nombre. Una actriz por herencia y por elección”. Responsabilidad histórica que la voz en off de su padre, como un fantasma en las gradas, hace recordar retumbando su eco desde los parlantes. “Nissim Sharim: Esta sala ha tenido la cualidad de capturar un tiempo perdido, o al menos de recuperarlo por el breve instante que dura una obra de teatro”. Acto seguido los actores comienzan a recordar anécdotas. Los inicios del Ictus y su separación abrupta de los teatros universitarios. Los primeros montajes y el éxito temprano de Jorge Díaz. La partida del maestro y dramaturgo a Madrid y el posterior cambio de mando del teatro. Y, finalmente, la llegada de la dictadura. Los cuerpos de María Elena Duvauchelle y José Secall, hasta entonces dispuestos en posición de narradores testigos de una historia pasada¹⁶, son confrontados con recuerdos que sus memorias y sus cuerpos parecen no querer recordar. El exilio forzoso de los compañeros de Ictus en Cuba y Moscú, en el caso de José Secall. Y en el de María Elena Duvauchelle el fatídico 25 de marzo de 1985 cuando mientras actuaban el ácido montaje antidictatorial *Primavera con una esquina rota*, adaptado de la obra homónima de Mario Benedetti, supieron la noticia de que el hijo del protagonista

¹⁶ John Beverly define los trabajos testimoniales de la siguiente manera: “Por testimonio me refiero a una narración con la extensión de una novela o una novela corta, en forma de libro o panfleto (esto es, impresa y no acústica), contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya unidad narrativa es por lo general una ‘vida’ o una experiencia significativa de vida” (23).

Roberto Parada, José Manuel Parada, había sido encontrado degollado sin vida junto a Manuel Guerrero Ceballos y Santiago Nattino.

El clímax de la actuación se presenta cuando aparece en pantalla el cuerpo, hasta entonces solo puesto en escena como voz en off, de Nissim Sharim. Las marcas de la edad y la enfermedad que exhibe el cuerpo de Sharim pone en escena las dificultades para recordar toda la historia de un conjunto teatral que, gracias a las formas documentales del teatro, no ha desaparecido entre escombros. Nuevamente, la representación culmina con un mandato y un porvenir. Nissim Sharim combate el paso del tiempo con el traspaso generacional del mandato del Ictus a su hija, Paula Sharim. Ahora bien, tal mandato es recibido no solo por Paula, sino también por todos aquellos jóvenes que, desde el taller de Arias, han ido modificando el teatro nacional. Teatro Ictus, por lo tanto, continúa con las memorias de archivo que Ítalo Gallardo y Nicole Senerman siguen transmitiendo con cámara en mano y hurgando en viejos muebles de teatros abandonados (Fig. 4).

Nissim Sharim: Y digámosle al tiempo que su esfuerzo por borrar las huellas de los zapatos que han pisado este escenario es inútil. Y que es una estupidez pensar que yo voy a volver a ser joven y voy a bajar corriendo las escaleras y que inevitablemente mi memoria se empezará a borrar de a poco. Que me olvidaré de todos los textos que alguna vez dije. Que ni siquiera podría recordar tu nombre, paulita. Ni siquiera el mío. Pero al menos me quedará la tranquilidad de que el teatro está en buenas manos. Y no me refiero a ese lugar físico, a ese puñado de cemento mezclado con maderas y clavos. Me refiero al teatro. Eso que he sabido meter hasta el fondo en ti. Ese teatro como no tiene lugar. No es posible que alguien te lo quite y te lo venda y te lo robe. Eso es lo que te quisiera entregar en este momento. Si pudiese ser valiente y decirte las cosas que no te puedo decir.



Fig. 4. La Laura Palmer, *Esto (no) es un testamento*, 2017

Colofón: Mi vida después de los archivos

El “devenir documento”¹⁷ del teatro de Ítalo Gallardo y Nicole Senerman, trabajado en estas páginas, pone en escena un tiempo específico, la dictadura chilena. En un espectro más amplio, y saliendo de lo específicamente teatral, la música analógica, muchas veces grabada en casetes de segunda mano, ha devenido en objeto de documentación institucional. Entre los archivos rescatados, me interesan particularmente las primeras versiones del disco *Corazones* (1990) que Jorge González, músico principal del grupo Los prisioneros, grabó junto a Las Cleopatras. En estas primeras versiones ya se

¹⁷ “El arte contemporáneo está hecho de múltiples devenires. Entre ellos, el ‘devenir documento’ ocupa evidentemente un lugar significativo” (Didi-Huberman 61). Devenir documento en cuanto los archivos de la escena ponen en circulación documental objetos que escapaban a la clasificación institucional.

escucha el tono de saturación de los temas relativos a las protestas nacionales acaecidas en dictadura, de las cuales el propio González fue portavoz con sus canciones. González, al entonar “Cuéntame una historia original” repitiendo maquinalmente al son de sintetizadores “que todos los papás son la víctima / todas las mamás son explotadas”, apunta una problemática propia del ejercicio documental: la cuestión de la originalidad. Como Arias proclamaba en un comienzo, la idea de las residencias artísticas era encontrar historias originales para contar los recovecos de la historia que los archivos institucionales habían obliterado. Gallardo y Senarman, al tomar esta posta y trasladarla al teatro nacional buscan seguir recolectando nuevas historias originales. Sin embargo, como apuntaba Jacques Derrida a finales de los noventa, ¿Cuál es el límite de lo clasificable?¹⁸ Queda estudiar cómo trabajos posteriores de estos dramaturgos (pienso en *Animales invisibles* [2019] y *Exhumación* [2019] de la compañía La Laura Palmer) se insertan en el teatro documental y así comprender sus alcances y sus aportes, y preguntarse, a contrapelo, la originalidad de tales propuestas o si, en caso contrario, la fórmula ha mutado en un nuevo axioma que podemos cantar a coro: que todos los actores son la víctima, todos los papás tienen historias.

© Ignacio Andrés Pastén López

¹⁸ Jacques Derrida argumenta en *Mal de archivo* (1995) acerca de la importancia del medio de archivo para los procesos de documentación. Su principal interés, y miedo, radica en la posibilidad de hacer del archivo un monstruo institucional (56). Andrés Tello en *Anarchivismo* (2018) retoma esta idea para pensar dos tipos de archivos: los institucionales y los “anarchivísticos” (60).

Obras citadas

- Amaro, Lorena. “¿Quién vigila a los vigilantes? Algunas ideas sobre la crítica literaria reciente en Chile”. *La crítica literaria chilena*. Instituto de estética / Frasis, 2009.
- Arias, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Penguin Random House, 2016.
- Beverly, John. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Bonilla Artigas, 2010.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Paidós, 2012.
- Compañía La Laura Palmer. *Los que vinieron antes*. Santiago, 2017.
---. *Esto (no) es un testamento*. Santiago, 2017.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Paidós, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. *La política de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados, 2017.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos Sin Duelo. Inconografías y Teatralidades Del Dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.
- Hernández, Paola. “Biografías escénicas: *Mi vida después* de Lola Arias”. *Latin American Theatre Review* 45 (2011): 115-128.
- Hirsch, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*. Columbia University Press, 2012.
- Larraín, Javiera. “‘Quiero saber de ti. Háblame de tus padres’. Lola Arias y la experiencia performática del biodrama a través de ‘Mi vida después’ y ‘El año en que nací’”. *V Congreso Internacional de Dramaturgia*. Valparaíso Oct. 3-4, 2013. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2013. 79-86.
- Martin, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Molloy, Silvia. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2015.
- Tello, Andrés. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra, 2018.