

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**MECANISMOS DRAMATÚRGICOS PARA LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA
EN EL TEATRO TESTIMONIAL: *PROYECTO 1980-2000. EL TIEMPO QUE
HEREDÉ Y PÁJAROS EN LLAMAS***

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE
MAGISTRA EN ARTES ESCÉNICAS**

AUTORA

Gabriela Luisa Javier Caballero

ASESOR

Gino Luque Bedregal

Octubre, 2019

Agradecimientos

A mi mamá y a mi papá, Amelia y Porfirio, porque sin su apoyo incondicional, su amor y su motivación incansable nada de esto habría sido posible.

A mis tías Dora y Esmeralda, mis otras mamás; y a mi tío Manuel, porque sin la alegría y amor que vienen poniendo en mi vida, estaría perdida.

A Renato, hermano y cómplice, el compañero que tanto pedí: el mejor regalo que mis papás me pudieron dar.

A Karen Calle y a Dennis Lazo, cuya compañía y amistad ha sido luz en la oscuridad más oscura.

A mis compañeros de la maestría en Artes Escénicas, cuyas miradas y saberes continúan nutriendo mi formación académica y humana.

A mi asesor, Gino Luque, por acompañar este proceso y motivarme a consolidar esta investigación.

A Christian Moya, quien me ayudó a recordar, durante el proceso de investigación de esta tesis, que la vida, las risas y la alegría estaban, también, fuera de las bibliotecas: lejos de la soledad.

A Sara Joffré, maestra y amiga, siempre.

Resumen

En esta investigación analizo dos propuestas de teatro testimonial: *Proyecto 1980-2000*, *El tiempo que heredé*, de Sebastián Rubio y Claudia Tangoa y *Pájaros en llamas*, de Mariana de Althaus. El objetivo es analizar cómo, mediante mecanismos dramáticos relacionados con la temporalidad, la fragmentación, la retrospectiva y el empleo de perspectivas múltiples, los performers/testimoniados logran construir una identidad a posteriori de la socialización y puesta en escena del drama; en ese sentido, realizamos un análisis que conjuga dos dimensiones del teatro: la puesta en escena y el texto escrito. Los estudios sobre el drama moderno de Sarrazac son la base teórica para la identificación de mecanismos dramáticos que se emplean para la puesta en drama y puesta en escena del testimonio. Asimismo, para el análisis sobre la construcción identitaria, la perspectiva de Bauman sobre la identidad resulta elocuente en tanto la considera como un constructo en constante cambio y que se reinventa constantemente. Consideramos, también, la relevancia de la palabra en tanto posee el poder de insertar en el universo significativo la experiencia que se pone en drama / en escena y que permite la construcción de un sujeto con una identidad que no tenía antes del trabajo para la obra testimonial. De esta forma identificamos, a partir del análisis de estas dos propuestas, que el teatro testimonial abre un espacio en el que los sujetos, a partir de la indagación en los recuerdos, construyen una identidad anclada en el proceso mismo de revisión de la memoria.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. El teatro documental y el teatro testimonial. Límites y relaciones.....	20
1.1.El teatro político de Piscator.....	20
1.2. El teatro documento de Peter Weiss.....	21
1.3. El teatro documental como indesligable de lo educacional: Fisher Dawson.....	22
1.4.El testimonial en Latinoamérica.....	23
1.5. La autoficción y las escrituras del yo.....	25
1.6. El teatro testimonial en América Latina. Líneas de análisis.....	29
1.7. El teatro en base al testimonio en Lima.....	38
Capítulo 2. Mecanismos dramáticos e identidad escénica en <i>Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé</i>	45
2.1. La puesta en escena de <i>Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé</i>	46
2.2. La puesta en palabra del testimonio y los mecanismos dramáticos.....	49
2.2.1. Temporalidad: fragmentación y retrospectiva.....	50
2.2.2. Voz y construcción identitaria.....	55
Capítulo 3. Mecanismos dramáticos e identidad escénica en <i>Pájaros en llamas</i>	69
3.1. La palabra como instrumento de acción.....	69
3.2. La puesta en escena de <i>Pájaros en llamas</i>	70
3.3. La puesta en palabra del testimonio.....	77

3.4. Mecanismos dramáticos. Temporalidad, fragmentación y retrospectiva.....	83
3.5. Construcción identitaria en <i>Pájaros en llamas</i>	90
Conclusiones.....	95
Bibliografía.....	99
Anexo 1: Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé.....	104
Anexo 2: Pájaros en llamas.....	132



Introducción

En esta investigación nos proponemos analizar los mecanismos dramáticos que se emplearon en la elaboración de dos obras de tipo testimonial y cómo estos mecanismos posibilitan la construcción de la identidad escénica¹ de los performers/testimoniante², a partir de la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué forma los mecanismos dramáticos en el teatro testimonial posibilitan la construcción identitaria de los performers/testimoniante? Las propuestas escénicas son *Proyecto 1980/2000. El tiempo que heredé* (2014), creado y dirigido por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa en base a los testimonios de hijos³ de personas que estuvieron involucradas de forma directa en el periodo de conflicto armado interno que se desarrolló entre 1980 – 2000; y *Pájaros en llamas* (2017), creación de Mariana de Althaus en base a los testimonios de dos personas⁴ que han perdido familiares en accidentes aéreos.

Nuestro análisis se enfoca en cómo la estructuración dramática en el teatro testimonial, considerando que hay una textualización previa a las puestas en escena, a partir de recursos similares -como el manejo no cronológico lineal de la temporalidad, el manejo del material

¹ Con identidad escénica nos referimos a aquella que surge en escena, que el espectador conoce como resultado a posteriori de la espectación. No es la misma identidad la del sujeto testimoniante que la del sujeto actor en escena. La diferencia radica en que el trabajo de la estructuración del testimonio supone una selección/recorte/reordenamiento de la memoria que posibilita un tránsito entre la identidad del testimoniante hacia la que emergencia de una que solo la verbalización y sistematización del testimonio genera. Siguiendo a Agamben, “el testimonio solo logra traducir la presencia de una ausencia, la imposibilidad del habla, allí donde la posibilidad cobra existencia a través de la posibilidad de hablar” (2002: 153).

² Empleo el término testimoniante porque, en primera instancia, a nivel discursivo, es lo que son. Posteriormente al trabajo con el material que se obtiene de los testimonios, es que emergen como performers, en escena, de sus propias historias.

³ Lettor Acosta, hijo del militar Héctor Serafín Acosta Ramírez, miembro de un grupo antisubversivo que comatió a Sendero Luminoso; Amanda Hume, hija del periodista Gilberto Hume, director del medio televisivo que difundió el primer vladivideo, canal N; Manolo Jaime, hijo de Matilde Pinchi Pinchi, exsecretaria de Vladimiro Montesinos; Sebastián Kouri, hijo de Alberto Kouri, excongresista y primer implicado en el escándalo de los vladivideos; y Carolina Oyague, hermana de Dora Oyague, estudiante de La Cantuta, torturada y asesinada por el Grupo Colina.

⁴ Marisol Palacios y Fernando Verano.

documental y la alternancia de voces de los performers/testimoniantes- posibilitan la construcción de una nueva identidad a partir de la palabra. Frente a esto, nos planteamos como pregunta, ¿de qué forma el teatro puede recuperar, reconstruir y resemantizar la memoria? ¿Cómo los mecanismos dramáticos hacen posible, a partir del trabajo con la palabra, la construcción de una identidad renovada? De acuerdo con Bauman, la identidad ni permanece tallada de forma fija, no está protegida de por vida y es, fundamentalmente, negociable y revocable (2005: 32). La identidad, sostiene el autor, “se nos revela solo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir” (2005: 40).

De acuerdo con ello, en las artes escénicas, el teatro testimonial posibilita un espacio en el que, a partir de la indagación en los recuerdos, es posible “armar” una identidad que recoge las experiencias previas y brinda al sujeto testificante una seguridad anclada en el proceso de revisión y reordenamiento de sus recuerdos que, si bien pertenecen al ámbito de lo privado, en el caso de *Proyecto 1980 - 2000* se enlazan con la Historia nacional; mientras que, en *Pájaros en llamas* el uso de la experiencia personal responde, consideramos, a lo que Bauman califica como “comunidades de guardarropa [...] que nacen al ser invocadas, aunque solo sea de forma fantasmal, al colgar nuestros problemas individuales, como hacen los aficionados al teatro con sus abrigos, en una habitación. Cualquier acontecimiento chocante al que se le dé bombo y platillo puede proporcionar oportunidad para hacerlo” (2005: 71). Es decir, articular la experiencia personal en torno a lo íntimo y estrictamente personal -la vivencia del duelo- logra la visibilización de un problema individual de una experiencia traumática que permite procesarla y entrar en un posible estado de “cura”, sin portar una carga colectiva en relación con la sociedad y con la Historia, como en el caso de la propuesta de Rubio y Tangoa.

Hemos seleccionado estos dos casos debido a que en el primero intervienen no actores y, principalmente, porque a partir de lo histórico-social se trabaja con la experiencia colectiva y se da forma al discurso; mientras que, en cambio, en el segundo, la experiencia personal (articulada temáticamente en torno a lo íntimo y estrictamente personal) es lo que da forma a una experiencia universal como lo es la muerte. Por otro lado, estas propuestas escénicas también conservan aspectos semejantes propios del teatro testimonial, el principal es el trabajo a partir de una temática que es la experiencia que los testimoniantes comparten y que es el eje que dispara la creación. Ahí radica el punto de partida testimonial.

En el caso de *Proyecto 1980/2000*, los dramaturgos / directores, sostienen que el punto de partida de trabajo fue la siguiente pregunta: ¿Cómo abordamos desde las artes escénicas el periodo de violencia y corrupción por el que atravesó el Perú entre 1980 y el 2000? A partir de ahí, y del encuentro con el trabajo de Lola Arias (particularmente después de ver *El año en que nació*), identificaron que la relación padre-hijo y la dimensión política de un momento de la historia de un país visto desde el presente, serían los ejes de su propuesta de trabajo. Así, iniciaron el proceso de ensayos en se privilegió la consolidación de lazos humanos en desmedro de la identificación del “ser hijo de”. Así, se concentraron en indagar en la historia personal de cada uno y conectar los hechos descubiertos/recordados con el contexto y con las experiencias de los demás participantes. La labor de Tango y de Rubio radicó en facilitar ese espacio y en poner en drama los testimonios.

Por otra parte, sobre el proceso creativo de *Pájaros en llamas*, De Althaus comenta: “Yo quería hacer una obra de teatro testimonial que tocara el tema de la muerte, pero necesitaba testimonios que fueran de construcción más que de destrucción. [Las historias de Marisol y Fernando] parten de una tragedia, pero luego se convierten en procesos de crecimiento y

ampliación de conciencia, llenos de aprendizaje y comprensión hacia el dolor propio y el ajeno” (Paredes 2017). En tanto los testimonios son constructivos, la propuesta de la autora toma dotes terapéuticos: “Desde los ensayos postulamos que la obra fuese una especie de ritual, una ofrenda a nuestros familiares fallecidos pero con una carga celebratoria” (Chávarry 2017). En ese sentido, la mirada hacia el pasado en *Pájaros en llamas* tiene una carga reconciliadora. La dramaturga, también en este caso, genera el espacio para la puesta en drama del testimonio.

Para este tipo de investigación, será necesario investigar acerca de la estructuración dramática en un nivel textual y en un nivel escénico. Si bien el análisis del proceso de estructuración de ambas obras (de lo colectivo a lo individual / de lo individual a lo colectivo) no nos permitirá concluir absolutos acerca del teatro testimonial en Lima, tendencia artística que atraviesa un apogeo en la actualidad; sí nos permite dilucidar la estructura de dos trabajos representativos, así como la articulación de memoria/identidad en este tipo de puestas en escena. La representatividad de ambas propuestas radica, por un lado, en que, entre las obras testimoniales que se han presentado en nuestra ciudad, ambas han tenido una recepción crítica significativa, tanto de tipo periodístico, como académico. Por otro lado, resultan relevantes porque responden a dos ejes⁵, que corresponden a dos tendencias del teatro testimonial: una que cumple un rol para visibilizar a una minoría, y otro en el que lo privado es llevado a escena y hace posible procesar el duelo. Es decir, constituyen dos formas del teatro testimonial: aquel que puede visibilizar sujetos cuyas voces, dentro de un conflicto social no han sido tomadas en cuenta e incluso han sido estigmatizadas, mientras que, en el otro se trata de ofrecer relato de la pérdida y la sobrevivencia.

⁵ Estos ejes se revisarán y ampliarán en el capítulo 1.

En el desarrollo de esta investigación, se emplearán las propuestas sobre el drama moderno y contemporáneo de Jean Pierre Sarrazac, fuente de la cual extraemos conceptos claves para establecer nuestra propuesta de tipos de mecanismos dramáticos, a saber, sobre el manejo de la temporalidad (quiebre de la causalidad, retrospección, fragmentación); sobre el empleo del material documental (cuya exposición y acumulación -incluso a nivel espacial- resulta útil para la revelación del pasado y de lo íntimo); y sobre los personajes (planteamiento de puntos de vista / voces). Respecto del manejo de la temporalidad, en las dos obras identificamos que no existe una progresión causal de acontecimientos —típica de una fábula aristotélica— sino que están presentes la retrospección y la fragmentación. Así, los acontecimientos y acciones aparecen y desaparecen tal como la construcción / deconstrucción y la composición / descomposición los hace aparecer (Sarrazac 2015, 95). Por su parte, el empleo del fragmento hace posible la pluralidad, la heterogeneidad y la ruptura, las cuales generan que la obra se recomponga en el montaje (Sarrazac 2015: 102 – 103); mientras que la retrospección complementa este recurso, en tanto se prescinde de la progresión dramática cronológica, que va “hacia adelante”, rumbo a una catástrofe final, sino que el drama progresa dando “saltos” hacia el pasado, de acuerdo con una lógica retrospectiva (Sarrazac 2015: 200 – 201).

Por otro lado, el empleo del material documental -en tanto presencias concretas (fotos, recortes periodísticos, objetos)- ponen en presencia el pasado y, así, otorgan credibilidad al relato testimonial. En adición, a propósito de los personajes, se plantean diferentes puntos de vista dado que, si bien en las propuestas existe unidad temática, los puntos de vista de cada performer/testimoniante están presentes y aperturan la estructura de la propuesta escénica⁶. Existe, también, una estructura de perspectivas abiertas, en la que los performers/testimoniante

⁶ Este planteamiento quedará esclarecido en los capítulos 2 y 3.

proponen perspectivas diferentes, que no necesariamente convergen en un solo punto de vista (Sarrazac 2005: 189). Otro de los recursos identificados, la focalización, cumple también un rol relevante, ya que restringe el campo y posibilita la estructura de perspectivas.

Articularemos este análisis con la propuesta de Corvin sobre los tres tipos de realidades en el teatro: la objetiva, que se muestra al espectador mediante acciones; la objetiva que es representada perceptiblemente o de forma visual; y la realidad objetiva que solo es dicha, mas no mostrada. Esta clasificación nos permitirá esclarecer las formas de la presencia de los materiales de la realidad en escena y cómo aportan a la construcción discursiva de cada personaje dentro de la totalidad de la puesta en escena. Resulta importante tener en cuenta, también, las discusiones realizadas desde la semiótica acerca del estatuto de los objetos y signos en escena. En ese sentido, de acuerdo con Ubersfeld, el signo escénico “es de naturaleza icónica, no arbitraria” (1998: 115); es decir, se asemeja a lo que representa. Además, en escena, el signo halla su soporte en el espacio. En ese sentido, es “mímesis de algo y elemento de una realidad autónoma concreta” (1998: 116), siendo esta última la realidad que se crea en escena. Esto nos será útil en tanto, en el teatro testimonial, se emplean objetos que son en sí mismos evidencia del acontecimiento al que aluden (fotos, recortes periodísticos, ropa), como aquellos que representan (la maleta en escena de *Pájaros en llamas*, por ejemplo, que no es la maleta “real” del accidente aéreo). Si bien Ubersfeld señala que tanto el cuerpo de los actores, decorados y accesorios pueden ser objetos en escena de acuerdo con la función que cumplan, para los fines de esta investigación dejaremos de lado el funcionamiento meramente utilitario para concentrarnos en cómo la presencia de objetos completa y produce sentido. Así, podremos analizar en qué medida existe, en las propuestas escénicas en cuestión, una retórica de los objetos (Ubersfeld 1998: 140)

en tanto pueden hacer referencia a un tiempo histórico, en relación parte / todo a partir de la sinécdoque, o cumplen un rol metonímico, o el de una metáfora.

En ese sentido, el discurso teatral escénico -que se realiza no solo a nivel oral/verbal, o de acciones, sino también mediante los objetos (ropa, fotos, videos, poemas, etc.)- posibilita la construcción de una identidad para cada performer/testimoniante. Es decir, esta será construida en base al procedimiento de la puesta en escena. Para este nivel de análisis, nos será útil la definición de Bauman, quien sostiene que la identidad es una creación que se adecua a lo que los sujetos quieren decir o exponer de sí, concepto que, consideramos, se asocia con la naturaleza ficcional de la creación escénica, ya que la ficción, al ser un constructo a partir de un testimonio, en el caso de este tipo de teatro, genera la puesta en diálogo del sujeto mismo con su experiencia y, en base a ello, construye su identidad (2005: 35). Asimismo, emplearemos las nociones sobre subjetividad contemporánea, de acuerdo con Leonor Arfuch, quien, desde un enfoque no disociativo, plantea que la dinámica entre la esfera privada (lo personal) y la esfera pública (lo social) es dialógica, en tanto se interceptan y modifican.

En esa dinámica, lo “biográfico”, lo relacionado con el testimonio y con la vida privada, surge como un espacio intermedio, algunas veces como mediación entre lo personal y lo público, y otras veces como “indecible” (Arfuch 2007: 40). Desde nuestra perspectiva, el teatro testimonial, mediante la puesta en drama⁷ de la experiencia privada para hacerla pública, hace “decible” aquel excedente “indecible” mediante la ficcionalización que permite el teatro. Así, el espacio de lo biográfico, en donde se instaura el teatro testimonial, funciona como orden narrativo en la

⁷ El término puesta en drama nos permite referirnos a la escritura, dramatización, de un texto para ser llevado a escena. Pavis entiende la dramatización como “adaptación de un texto (épico o poético) para convertirlo en un texto dramático o en un material para el escenario” (Pavis 1998: 147).

modelización de sentimientos y prácticas que son constitutivas del orden social: hacer pública la experiencia privada, hacer “decible” ordena.

Para los fines de mi investigación y para responder a la pregunta que planteo, trabajaré principalmente con los textos dramáticos, escritos, de *Proyecto 1980/2000* y de *Pájaros en llamas*. Emplearé también las puestas en escena. Esto debido a que mi objetivo es examinar, por un lado, la estructuración del texto escrito, dramático, a partir de los testimonios. Los signos que se encuentran en los textos harán posible analizar los recursos que los autores seleccionan para la estructuración de la pieza testimonial y de los personajes. Además, analizar los textos escritos me permitirá identificar los mecanismos dramáticos para arrojar conclusiones sobre la construcción identitaria. Por otro lado, el análisis de los objetos en escena, así como la incorporación de lo audiovisual para “contar la historia” del performer/testimoniante, nos permitirá articular el aspecto escénico con lo textual/escrito, ya que, en estas propuestas escénicas, la escritura no termina en la página, sino que se completa escénicamente. Un análisis que evada alguno de estos dos aspectos, estaría incompleto.

Frente a este tipo de análisis, resulta necesario apelar a la ampliación del concepto de texto dramático que propone Jorge Dubatti. Él sostiene que “el texto dramático no es solo aquella pieza del ‘género teatral’ que posee autonomía literaria y que fue compuesta por un ‘autor’ (también conocida como literatura dramática) sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por matices de teatralidad” (2010: 154). De esta forma, el texto dramático queda liberado de aquella percepción que lo reduce a literatura, sin considerar su potencial, puesto que para analizar un drama es necesario tener en cuenta su relación con el acontecimiento teatral, es decir, con la puesta en escena a la que como espectadores hemos asistido. Siguiendo al investigador argentino, consideramos necesario

estudiar no solo el texto dramático (drama), sino también el acontecimiento teatral en sí (la puesta en escena). De este modo, partimos de la noción de que el texto dramático tiene una relación con el acontecimiento histórico pragmático que efectivamente ha sucedido (2005: 156).

El caso del teatro testimonial presenta una particularidad adicional, que excede la dicotomía texto dramático / puesta en escena. Esta radica en que los textos fijados en la escritura, con los que estamos trabajando, no son estrictamente prescénicos⁸, sino que se trata de textos dramáticos postescénicos, es decir, son textos que han surgido de la “notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado (organizado a la par por las matrices de literaturidad y teatralidad) (Dubatti 2010: 155). Existe, además, un grado de trabajo a nivel de texto adicional, ya que estos pueden ser intervenidos en la escritura después de ser fijados a nivel postescénico. A este nivel Dubatti se refiere como texto dramático prescénico de segundo grado, que se define como reescrituras de escritorio, después de la fijación que deviene de la puesta en escena.

El objetivo de mi investigación demandaba una metodología que articule el análisis textual y el análisis de los elementos de la puesta en escena. En ese sentido, resultó útil el acercamiento a la investigación en artes que propone Frayling (1997). El autor identifica tres tipos de investigación en relación con las artes. Uno de ellos se denomina investigación para las artes, la cual genera insumos para el trabajo artístico, por ejemplo, las indagaciones “que buscan generar tecnologías para el trabajo artístico” (Contreras 2017: 177). El siguiente tipo de investigación en artes es aquella que se realiza a través de las artes, que se diferencia de la anteriores en tanto produce nuevo conocimiento en base a la creación. La tercera es la investigación dentro las artes,

⁸ De acuerdo con Dubatti, un texto dramático prescénico (de primer grado) es aquel que ha sido escrito “antes e independientemente de la escena” (2010: 154), es decir, que ha sido escrito para la puesta en escena.

en la que se trabaja con preguntas establecidas, hipótesis y con herramientas de análisis que pueden provenir de otros campos del conocimiento, como la semiótica, los estudios culturales, etc. En una investigación de este tipo, la práctica artística es el objeto de estudio. Mi investigación se enmarca, entonces, en lo que Frayling denomina investigación sobre las artes.

Por su parte, Borgdorff, en el texto “El debate sobre la investigación en artes” también propone tres categorías para distinguir los tipos de investigación: la primera es la investigación en las artes⁹, aquella en la que no existe separación entre sujeto y objeto, entre el investigador y la práctica artística. Este es el componente principal no solo del proceso de investigación, sino de los resultados que se generan. La segunda categoría es la de la investigación para las artes, que es aplicada y en la que, de modo similar a la que propone Frayling, el arte es el objetivo, pues aporta instrumentos que se usarán en propuestas escénicas. La tercera modalidad de investigación es sobre las artes, en la que, desde una distancia teórica, se extraen conclusiones válidas sobre una práctica artística. Sobre este tipo de investigaciones, sostiene Borgdorff: “es común en las disciplinas académicas de humanidades que se han ido estableciendo, incluida la musicología, la historia del arte, los estudios teatrales, los estudios de los medios de información y los de literatura” (2005, 9). Es en este tipo de investigación que se enmarca este trabajo, en tanto partimos de una colectura de la puesta en escena y del texto dramático, para identificar los mecanismos dramaturgicos que intervienen en su concretización escénica y, a partir de estos, abordar la construcción identitaria de los actores/testimoniantes.

En la *Guía de investigación en artes escénicas* de la PUCP, también se consideran los aportes de Borgdorff y se plantea que “Una investigación sobre artes escénicas toma al hecho escénico,

⁹ También ha sido denominada “investigación desde la práctica”, “investigación basada-en-la-práctica”, “investigación guiada-por-la-práctica” y “práctica como investigación” (Borgdorff 2005: 10).

el proceso creativo, al creador(a), entre otros, como objetos de investigación a los cuales nos aproximamos como agentes externos. No se trata de insertarnos como practicantes de arte, sino que analizamos, exploramos y conocemos estas experiencias desde afuera” (Ágreda, Mora y Ginocchio 2018: 24). También, se plantea que existen diversos tipos de investigación. La nuestra corresponde con la investigación de tipo analítico, que está “orientada a analizar el objeto de estudio desde diversos marcos conceptuales” (Ágreda, Mora y Ginocchio 2018: 39). Así, empleo categorías como palabra, memoria, testimonio, identidad, trauma y duelo y las relaciono con el análisis teatral. Identifico que el aporte principal de este acercamiento es ampliar el campo de conocimiento sobre el teatro testimonial, el empleo de la palabra como esencial en este tipo de creación artística y cómo se articula con el contexto actual.

La hipótesis que trataré de demostrar en esta tesis plantea que, mediante el empleo de tres tipos de mecanismos dramáticos empleados en estas dos obras de teatro testimonial, se genera un proceso de construcción identitaria de los performers/testimoniados. Esto permite en el proceso de la puesta en drama del testimonio sanar heridas, reconciliar, evidenciar que es posible sobrevivir al trauma. Los mecanismos dramáticos están referidos, por un lado, al manejo de la temporalidad, con el empleo del quiebre de la progresión causal y sistemática; otro relacionado con el manejo del material documental y su inserción necesaria en este tipo de teatro para fortalecer el principio de verosimilitud; y el tercero relativo a la voz de los personajes, quienes alternan el ser ellos mismos (el sujeto que vivió la experiencia en la vida real) con la función del narrador. Los tipos de mecanismos dramáticos referidos, consideramos, contribuyen a la construcción de la identidad de quienes intervienen, como actores en escena y como personas reales en este tipo de teatro. En el caso de *Proyecto 1980-2000*, los mecanismos dan forma a la experiencia colectiva, cuyo resultado es una creación de identidad post experiencia traumática y,

en *Pájaros en llamas*, la experiencia del duelo es configurada por los mecanismos. Propongo que, si bien las estrategias pueden coincidir, la vía para el resultado final se da de forma inversa (público/privado – privado/público) y que ambas propuestas dan cuenta de una forma de subjetividad contemporánea, en la que la voz propia es considerada un punto de anclaje relevante frente a una situación caótica determinada.

En el primer capítulo, se abordará el concepto de teatro documental como precedente para la constitución del teatro testimonial. Se identificarán las características que conservan en común y cuáles son los rasgos distintivos más relevantes a partir de las propuestas de Piscator, Weiss y Fisher. Adicionalmente, se articulará el debate entre el teatro documental / testimonial con los planteamientos contemporáneos acerca del auge de lo biográfico en las manifestaciones artísticas en Latinoamérica. Para situar el debate sobre el tema, se expondrán las líneas de investigación de los estudios sobre el teatro testimonial, sobre el género, a partir de la revisión de una serie de escritos sobre teatro en base al testimonio en tres capitales de América Latina: Buenos Aires, Santiago de Chile y México D.F. Finalmente, se plantean cuáles son las propuestas en torno al caso peruano, qué se ha escrito sobre el tema y, en ese sentido, se reflexionará sobre el aporte particular de esta investigación.

En el segundo capítulo, analizo la forma testimonial de *Proyecto 1980 - 2000: El tiempo que heredé*, mediante la exploración de los mecanismos dramáticos que componen la obra, que hacen posible la configuración de una identidad escénica. Se trata de la identidad que surge en escena y que los espectadores conocemos, a posteriori, al ver la obra. La funcionalidad de los mecanismos dramáticos me permitirá establecer de qué modo se construye la identidad producto de la puesta en drama del testimonio. Frente a un tiempo histórico fracturado, la forma testimonial de *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, permite construir un presente

convocante a partir del empleo de mecanismos dramáticos que potencian la conjugación de la experiencia personal y que posibilitan una construcción identitaria liberadora de etiquetas para los performers/testimoniados.

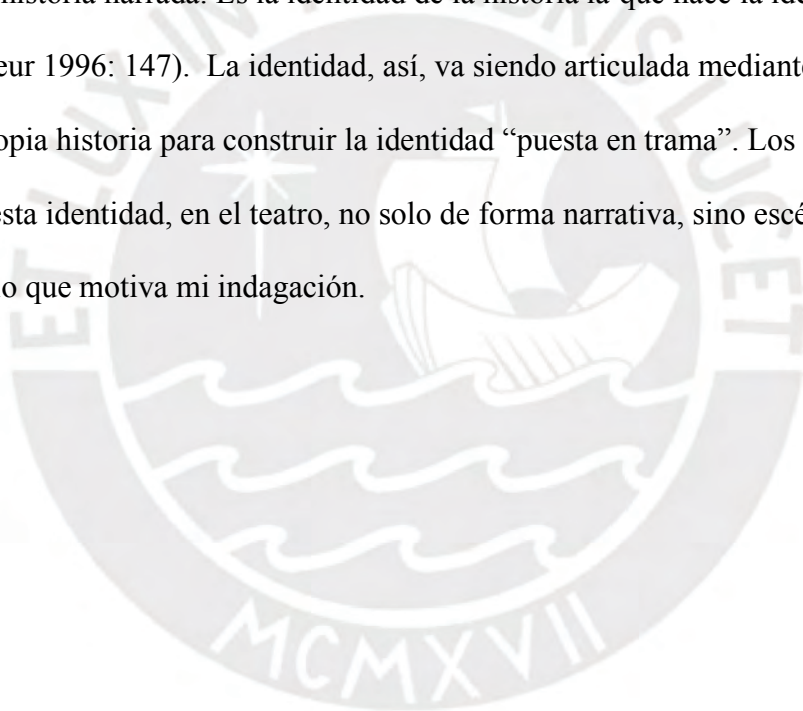
En el tercer capítulo, el análisis se enfoca en *Pájaros en llamas*, en la que los mecanismos dramáticos terminan por dar sentido a la obra que, a partir de la experiencia privada busca confrontar al espectador con una experiencia universal como la muerte y la experiencia del duelo¹⁰. A diferencia de *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, el procedimiento es inverso: va de lo privado a lo público, sin un anclaje en un hecho histórico social determinado, en el que la palabra-instrumento es esencial para la construcción, textualización y puesta en escena.

Acercarme al análisis del teatro testimonial responde no solo a considerar que se trata de una manifestación artística relevante, que merece ser estudiada, sino también a un interés particular por el auge de la llamada “literatura del yo”, posible de emparentar con las puestas en escena testimoniales. Como investigadora formada en Literatura, el análisis discursivo me resulta atrayente porque supone un ejercicio de selección/ocultación de información personal, en el que se toma información de la vida del “yo real” para construir el “yo” que se desea. Este “yo deseado” no necesariamente se condice con una identidad preconcebida, sino que esta identidad emerge en ese proceso. En el caso del teatro testimonial, esa selección/ocultación no solo permanece a nivel discursivo escrito, sino que es puesta en escena, compartido, expuesto. Surgen así cuestionamientos sobre el sujeto, cómo se representa a sí mismo y su propia referencialidad, todo esto, además, mediado por la mirada y puesta en escritura, en partitura escénica, del

¹⁰ Este, de acuerdo con los planteamientos del psicoanálisis lacaniano, conjuga a la falta y a la pérdida. Falta en tanto se ha perdido el objeto de deseo, que ya no se encuentra en su lugar (en el plano de los vivos), mientras que en la pérdida existe “algo” que no puede ser nombrado, que no entra en la cadena significativa y que, por lo tanto, impide al sujeto procesar la experiencia. El teatro testimonial, en ese orden, posibilita la puesta en palabra del duelo, lo instala en el orden significativo para que el sujeto aprehenda el duelo (Evans 1997: 89).

dramaturgo. La mirada autorreferencial del sujeto testimoniante y su discurso en torno a la experiencia que configura la propuesta escénica es tejida por quien pone en drama el discurso, y quien, además, posteriormente, cumplirá el rol de director / directora de la puesta en escena. La complejidad del análisis teatral, en ese sentido, desborda al análisis literario.

En *Sí mismo como otro*, Paul Ricoeur reconoce que la identidad es cambiante. Que una persona es a la vez muchas, en tanto cada experiencia vivida, nos cambia. En ese sentido, “el relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje” (Ricoeur 1996: 147). La identidad, así, va siendo articulada mediante el acto de contar nuestra propia historia para construir la identidad “puesta en trama”. Los mecanismos de construcción de esta identidad, en el teatro, no solo de forma narrativa, sino escénica, “puesta en drama”, es aquello que motiva mi indagación.



CAPÍTULO I. El teatro documental y el teatro testimonial. Límites y relaciones.

Actualmente, las creaciones escénicas en base al testimonio reciben varias denominaciones, tales como biodrama, nuevo teatro documental o teatro testimonial. Sin embargo, estas acepciones –sobre las cuales nos detendremos más adelante– tienen un origen en común: las propuestas de Erwin Piscator sobre el teatro documental, planteadas en su libro *Teatro político*, y las de Peter Weiss en relación con lo que él denomina “teatro documento”.

1.1. El teatro político de Piscator

El teatro documental, de acuerdo con las propuestas de Piscator, tiene una finalidad política y social, que son los ejes que movilizan su práctica. En 1925, se estrena la pieza en la que se materializan sus propuestas y en la que confluyen las características de este tipo de teatro: *A pesar de todo*¹¹. En esta, se había eliminado la idea de fábula para privilegiar la exposición de material documental. Adicionalmente, el espectador dejaba de ser un observador común, ya que la obra trataba de problemas sociales que estaban viviendo en esa época: “El teatro ya no debía producir en el espectador un efecto meramente sentimental ni especular con su rapidez de acción emotiva [...]; ahora se dirigía conscientemente a su razón. No debía proporcionar solamente arrobamiento, entusiasmo, desgarramiento, sino también explicaciones, instrucción y enseñanzas” (Piscator 1973: 46).

Por otro lado, el fundamento de esta puesta en escena fue el empleo del documento político a través de materiales procedentes de la realidad. Es decir, el espectáculo artístico se generó en

¹¹ La puesta en escena fue elaborada en trabajo conjunto con Felix Gasbarra y contó con música a cargo de Edmund Meisel y decorados de John Hearfield. *A pesar de todo* se enfoca en la época posterior al inicio de la gran guerra hasta el asesinato de Rosa Luxemburgo y Liebknecht, con el fin de expresar que, pese a las derrotas y obstáculos, la revolución social seguía su curso.

base a la documentación, pues se trató de un teatro de información y de crítica. De esta forma, el teatro deja de crear ficciones a partir de la realidad para empezar a tratar de transformar la realidad con ella misma, desde la escena. La actividad creadora del teatro documental, en ese sentido, articula la verdad –en tanto no se apela necesariamente a la verosimilitud– con la historicidad –que excluye la recreación de una época– para que el espectador adquiriera, a través de él, conocimiento sobre el mundo y se sienta impelido a cambiarlo.

1.2. El teatro documento de Peter Weiss

Por su parte, Weiss, en la década del 60, publicó sus “Notas sobre el teatro documento”, en las que explica los fundamentos de su propuesta. Siguiendo a Piscator, coincide con los recursos que este teatro debe emplear y sostiene que el teatro documento tiene una matriz política y que se trata de “un teatro de información [...] que renuncia a toda invención y se sirve de material auténtico” (Weiss 1976: 99). La fuerza del teatro documento, sostiene, “reside en el hecho de que, partiendo de fragmentos de la realidad, intenta confeccionar un ejemplo utilizable [...]. No se sitúa en el centro del acontecer, sino que adopta la posición del que observa y analiza” (Weiss 1976: 106). En base a estos planteamientos, propone que la forma ideal para el teatro documento es la de un tribunal, de forma que se consiga plantear el problema con mayor claridad. Ejemplo de este tipo de propuesta es su obra *La indagación*, propuesta escénica que reconstruye los juicios realizados en contra de políticos y funcionarios nazis que manejaban los campos de concentración entre 1966 y 1965. Weiss documentó su experiencia como espectador de los procesos legales y creó *La indagación*, que, bajo la dinámica del juicio, pone en escena los crudos testimonios de las víctimas y victimarios.

Si bien los planteamientos de los autores están separados por varios años, coinciden en aspectos centrales, como la necesidad del empleo de la forma documental para dar cuenta de la problemática social de la época, para apelar a otra sensibilidad del espectador y para rehuir de la ficción que banaliza la realidad, con el fin de explicarla y generar la participación del público.

1.3. Teatro documental como indesligable de lo educacional: Fisher Dawson

Fisher Dawson, por su parte, en su texto *Documentary Theater in the United States: An Historial Survey and Analysis of its Content, Form, and Stagecraft*, coincide con las propuestas sobre el rechazo a la fábula en el sentido aristotélico¹² y el empleo de elementos documentales y de archivo, como periódicos. Refiere, además, que el empleo de objetos que hagan alusión a ese pasado que se escenifica es también relevante. Afirma, coincidiendo con los otros dos autores, que “el teatro documental, indesligable de lo educacional, tiene como propósito **“aprender, recordar, interpretar o responder a un momento histórico”** (Dawson 1999: 17 [nuestra traducción / énfasis nuestro]). Destacamos la cita porque, además de hacer referencia al aspecto pedagógico de este teatro, propone que responde a un momento histórico en tanto lo interpreta. Así, su definición es más amplia, ya que sostiene que el teatro documental puede ser calificado como una forma de teatro histórico¹³ que se distingue por los recursos de los que hace uso en el proceso de creación como en la puesta en escena.

Las ideas de Piscator y Weiss, en nuestra época, están teniendo resonancia, en tanto, consideramos, existe un cambio en la sensibilidad contemporánea y, por ende, ha surgido la

¹² En la *Poética*, Aristóteles se refiere a la fábula como aquello que imita la acción o, de forma más precisa, al conjunto y ensamblaje de las acciones realizadas. La fábula ocupaba el lugar central de su propuesta.

¹³ El autor entiende al teatro histórico como aquel cuya temática es un suceso histórico. En ese sentido, en tanto las propuestas documentales tienen un referente de la realidad, las incluye dentro del teatro histórico. Nosotros consideramos que su apreciación es acertada y que una línea posible de análisis sería en qué medida el teatro testimonial puede -o no- constituir una forma nueva de teatro histórico.

búsqueda de formas de expresión artística que den cuenta de esta sensibilidad renovada, en la que la primacía del yo y de la subjetividad adquieren relevancia. Se deja de lado lo pedagógico (Fisher) para buscar teatralmente, artísticamente, cómo responder al momento histórico contemporáneo. El teatro en base al testimonio de personas reales es una de estas formas. Este, si bien toma las características formales del teatro documental o teatro documento –empleo de documentos de tipo diverso para la creación–, no necesariamente incluye el aspecto político que era la esencia de las propuestas de los dos primeros autores revisados líneas arriba. Más bien, consideramos, el centro del teatro testimonial ya no está en la transformación de la sociedad ni en lo pedagógico –en términos de Fisher– sino en lo autobiográfico, en la experiencia propia, que vuelve, una y otra vez, sobre la escena, a partir de una revaloración de la historia personal. Esto sucede por la primacía del sujeto que sucede en la actualidad, ya que, frente a una sociedad en la que hay anclajes identitarios permanentes, cobra relevancia la voz del yo, casi como único anclaje posible de la subjetividad contemporánea. A continuación, revisaremos el caso del teatro en base al testimonio en América Latina.

1.4. El testimonial en Latinoamérica

En el teatro en Latinoamérica, de acuerdo con María Contreras, es posible distinguir dos momentos de lo testimonial. El primero sucede entre 1960 y 1970, época en la que el teatro se comprometió con visibilizar las voces marginadas por la Historia oficial. Ello consistía en una misión política. Así, las obras trataban de “poner en valor las historias de quienes circulaban en los márgenes del poder” (2017: 179). Estas obras daban voz a los “vencidos”, de ahí su relación inicial con la violación a derechos humanos durante las dictaduras. Lo relevante, en ese sentido, era poner en cuestión la veracidad historiográfica. El segundo momento, de acuerdo con la autora, inicia con el siglo XXI y continúa. Sostiene: “el teatro testimonial desplazó su interés

desde la vocación de denuncia al cuestionamiento de la posibilidad de escenificar un referente extrateatral” (Contreras 2017: 181).

El teatro testimonial que se ha desarrollado en las últimas décadas “no responde a una vocación restitutiva, sino que puja hacia la problematización de lo real como posibilidad escénica” (2017: 182). El teatro testimonial ya no pretende un efecto de veracidad ni emitir un mensaje político de manera directa, sino que ha dado un giro para hacer accesible aquello no dicho de los testimoniantes, corporizando el testimonio y haciendo público aquello que solo pertenece a la vida privada para explorar las posibilidades de mediación artística para la puesta en escena de lo testimonial. De esta forma, la teatralidad -entendida, según Pavis, como “aquello que en la representación o en el texto dramático es, específicamente, teatral (o escénico) [...] es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito” (1998: 434)- construye lo real en escena.

Sobre el auge de lo biográfico, que Contreras coloca como punto de partida para su indagación sobre el teatro testimonial, Leonor Arfuch afirma que una de las causas que explica este éxito y el de las narrativas del yo en Latinoamérica es la primacía del sujeto como centro de la representación, frente al desplazamiento de las colectividades. Así, ya no es la pertenencia a un colectivo lo que le da sentido al sujeto o lo que construye identidades, sino que la autorreferencialidad es el único punto estable dentro de la inestabilidad de la sociedad contemporánea que está constantemente en cambio y/o en crisis.

El sujeto contemporáneo, ante la necesidad de dar forma a su experiencia, encuentra que la autorrepresentación es una vía ideal para ese fin. En el espacio biográfico, de ese modo, articula narrativamente la vida propia dentro de un contexto y da sentido a sus experiencias, dinámica

que le permite relacionarse con la sociedad. La autora afirma: “al hablar de espacio biográfico — un singular habitado por la pluralidad-, nos ubicamos precisamente en ese umbral de visibilidad indecible entre público y privado [...] un espacio entre, que clausura la antinomia, revelando la imbricación profunda entre individuo y sociedad” (Arfuch 2007: 233). Resulta así, necesario, para el sujeto contemporáneo, dar cuenta de sí mismo para poder insertarse en las dinámicas sociales. En ese sentido, entendemos al teatro testimonial como uno de los registros de lo autobiográfico. Este espacio no solo nutre “el mito del yo” como exaltación narcisística, sino que funciona como orden narrativo en la modelización de hábitos, costumbres, sentimientos y prácticas que es constitutiva del orden social (Arfuch 2007: 29).

1.5. La autoficción y las escrituras del yo

Desde los estudios literarios, se han formulado diferentes propuestas sobre las escrituras del yo y del testimonio. A fines de la década del 70 e inicios de los años 80, este empieza a cobrar popularidad; desde la literatura, surgen cuestionamientos acerca su filiación como género literario, en tanto un testimonio involucra un trabajo interdisciplinar, que pone en juego no solo a lo literario, sino a la historia, la antropología, el periodismo, etc. Sobre este punto, resulta relevante tomar en cuenta los aportes de John Beverley, quien planteó en 1979 que los límites entre el testimonio y la autobiografía o memoria no eran distinguibles, sino que se hallaban emparentados. Pese a ello, ambos géneros presentan una distinción clave, que radica en la voz del autor. Mientras que en la autobiografía esta es coherente, individualista y poseedora de sí misma; en el testimonio la voz del autor está “borrada”. La voz del “yo testimonial”, de acuerdo con Beverley, es más bien un dispositivo que funciona para visibilizar y que requiere de un

interlocutor, que vendría a ser el entrevistador o la persona que recoge el testimonio¹⁴. Además, si bien la autobiografía prima la vida del yo autobiográfico, en el testimonio cobran importancia también las situaciones sociales e históricas que se han experimentado. Esto, a propósito del testimonio como una narración “desde abajo” resulta relevante; en ese sentido, sostiene Beverley: “El testimonio es principalmente una manera de dar voz y nombre a un pueblo anónimo [...] el narrador del testimonio es una persona real que continúa viviendo y actuando en una historia que también es real y también continua.” (1979: 15). De acuerdo con esa línea, el testimonio no estaría al margen de lo literario, sino que constituiría un nuevo género que visibiliza y que es, a la vez, sintomático de la época en la que surge.

Otra propuesta surge a partir de la problematización del estatuto literario del diario íntimo y de la autoficción. Algunos investigadores han considerado que no se trata de una forma literaria; uno de ellos, Picard, en 1981, planteó que, debido a que un diario es redactado solo para quien lo escribe y su naturaleza es privada, se trata de un texto a-literario. Frente a esta postura, Álvaro Luque sostiene que, en el diario, pese a que existe una “ilusión” del único destinatario, siempre existe un “otro” a quien va orientada la intención comunicativa y que esta lo configura como literario (2016: 274). En cuanto un diario íntimo es publicado, puesto en libro, empieza a existir para la literatura y, con ese punto como partida, surge la pregunta sobre el empleo de las técnicas de la ficción en el diario; interrogante que relacionamos con nuestro objeto de estudio, ya que en el teatro testimonial hemos encontrado que se emplean formas del drama contemporáneo para “poner en drama” a los testimonios. Sobre este punto, resulta pertinente revisar los planteamientos de Phillippe Forest:

¹⁴ En el teatro testimonial que analizamos en esta tesis, este mecanismo se repite: los dramaturgos “recogen” el testimonio y lo organizan para la puesta en drama y para la puesta en escena.

Cierta doxa crítica actual opone literatura testimonial y literatura de ficción: a un lado, la confesión; al otro, la fabulación. En ese combate pausado, cada uno escoge cómodamente su campo. Pero "lo vivido" no se distingue en absoluto de "lo ficticio" cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo. No es más que la forma cómplice de lo "virtual" cuya vertiginosa hegemonía mental celebra la profecía posmoderna. Porque "vivido" y "virtual" descansan sobre la misma conjetura ficcional de ese "real" donde lo imposible invita al sujeto literario a vislumbrar una forma posible de existencia (Forest 2012: 221).

Así, Forest, con la finalidad de establecer la base de una teoría de la escritura diarística, propone la oposición entre lo referencial de la narración, que corresponde a "lo vivido", y lo performativo, que se refiere a "lo ficticio". Así, se puede distinguir que el texto autobiográfico no busca ser totalmente verificable. Esta propuesta nos parece relevante en tanto, extrapolada al análisis de lo ficcional en el teatro testimonial, nos permite establecer que este, pese a estar basado en sucesos de la vida "real" de los actores / testimoniados, sucesos que se corresponden con "lo vivido" de Forest, son ficcionalizados en el momento en el que el dramaturgo "pone en drama" y articula lo que será la puesta en escena.

Ya lo proponía Lejeune a propósito del pacto autobiográfico que se genera entre autor y lector, en tanto este último asume que existe verdad en lo narrado en un texto de naturaleza autobiográfica. Este autor se rige por dos principios: identidad y veracidad. El primero supone una identificación entre autor, narrador y personaje; mientras que el segundo se refiere a la veracidad del texto en la cual el lector confía, ya que existen elementos referenciales que hacen que lo narrado sea comprobable (Lejeune 1994: 67). De este modo, llevando este planteamiento al teatro testimonial, podemos afirmar que también se da un "pacto autobiográfico" en la

espectación del teatro testimonial, pues el espectador confía en que aquello que va a ver se basa en la experiencia de vida de los testimoniantes/actores, que remite al principio de identidad; y, por otro lado, y en las artes escénicas con mayor claridad, está presente el principio de veracidad, pues en la mayoría de casos, en este tipo de teatro, los elementos referenciales (notas periodísticas, fotografías, grabaciones, video, etc.) son parte de la puesta en escena y completan el discurso que se genera con la puesta en drama. Este posee una intención de verdad, que, permeada por la subjetividad del autor del drama¹⁵ no pretende ser un relato exacto, histórico.

Esto es importante a propósito del teatro en base al testimonio, ya que el aumento de esta forma artística, consideramos, responde a la necesidad que refiere Arfuch: frente a los episodios de crisis y a la inestabilidad, el teatro testimonial surge como una vía ideal para dar sentido a la experiencia vivida, poniendo en escena lo íntimo y haciendo público lo privado. En teatro testimonial, más allá de la captura del espectador en su red peculiar de veridicción¹⁶, “permite al enunciador la confrontación rememorativa entre lo que era y lo que ha llegado a ser, es decir, la construcción imaginaria del sí mismo como otro” (2007: 42). Es en ese punto en el que la identidad del testificante/actor se construye a posteriori de la experiencia narrativizada, teatralizada. Existe un antes y un después del procedimiento discursivo que resulta en la puesta en escena: el testificante/actor, como afirma Arfuch, surge “como otro”. En ese sentido, resulta relevante considerar que la función subjetivante del discurso, creado a partir de la experiencia personal, articula las esferas de lo público, lo privado y de lo íntimo para así reordenar la trama significativa de ese sujeto que, después de la experiencia traumática, ha

¹⁵ En el caso de las obras que son objeto de nuestro análisis, las y los dramaturgos no son testificantes.

¹⁶ Existe, como afirmamos líneas arriba, un estrecho límite entre ficción/realidad que se establece en el teatro testimonial.

quedado “desamparado”. El sujeto, a partir de la estructuración del discurso testimonial, rearma su “escena en el mundo”, es decir su trama significativa (Elmiger 2010: 19).

Por otra parte, resulta relevante tener en cuenta la importancia que cobra el testimonio en Latinoamérica durante la década de lo

Entonces, la narración de vida no solo representa algo ya existente, sino que impone su forma y su sentido a la vida misma. El espacio privado solo resulta eficaz cuando deja de ser secreto, estrategia que emplea el teatro testimonial. Cuando la historia de vida se hace pública, el relato resulta efectivo para quienes no han vivido la época o la han vivido con distancia. Solo que ya no es necesario “mirar por el ojo de la cerradura”: ahora podemos sentarnos en primera fila ante el desnudamiento de cualquier secreto. La intimidad, en el teatro testimonial, se construye. Se trata de una intimidad en la que convergen las percepciones de sí de los performers/actores con el tejido del dramaturgo. Debido a ello, ese espacio íntimo posee artificialidad que se potencia en la puesta en escena. Esto se aprecia en el teatro testimonial, que trabaja a partir de lo íntimo. Las prácticas testimoniales evidencian que lo biográfico ha tomado protagonismo. Sobre esto, distinguimos cuatro líneas de análisis que desarrollaremos a continuación.

1.6. El teatro testimonial en América Latina: líneas de análisis

Los estudios en Latinoamérica sobre el teatro testimonial plantean cuatro líneas de análisis que consideramos importantes: en primer lugar, la que denomina a las prácticas testimoniales en el teatro como “nuevo teatro documental”, orientado hacia lo biográfico y caracterizado por su liminalidad. De acuerdo con Brownell y Hernández, este “nuevo teatro documental” está representado por el trabajo de Vivi Tellas fundadora del Proyecto Archivos¹⁷, quien crea

¹⁷ Entre las puestas en escena de este proyecto figuran *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004 /reestreno 2008), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres Guía*

propuestas escénicas con no actores a partir de un trabajo con documentos personales y experiencias de los protagonistas. Es decir, la esencia de este tipo de espectáculos es el trabajo con materiales reales. Tellas afirma: “En el Proyecto Archivos la intimidad es el centro de mi trabajo. En estos **trabajos documentales** donde busco la teatralidad fuera del teatro, la intimidad se vuelve una zona inestable y en ese momento aparece la inocencia” (Tellas, Web Proyecto Archivos [énfasis nuestro]). Resulta importante considerar las declaraciones de la autora en tanto autodefine su trabajo como teatro documental, categoría bajo la cual se acerca Pamela Brownell a su obra.

De acuerdo con Pamela Brownell, la propuesta de Tellas pertenece a lo que se denomina como “la versión contemporánea del teatro documental” o un “nuevo teatro documental”. Este guarda, sostiene, rasgos en común con lo que proponía Weiss, como tomar un aspecto humano y social como eje para la creación artística y la importancia atribuida a lo histórico y al hecho que la sociedad experimenta. La atribución del adjetivo “nuevo” responde a que, en la actualidad, el teatro documental ya no halla su foco en la investigación y exposición de resultados, como sí sucedía en el teatro de Weiss, sino que el centro está en lo biográfico. Así, Brownell afirma: “Tellas realiza una composición dramática muy peculiar, articulando en los espectáculos momentos testimoniales y momentos más explícitamente performáticos” (2013: 3). Queda clara así la intervención del testimonio personal y su planteamiento escénico, que será lo más importante en estas puestas en escena. Lo nuevo, en ese sentido, en el teatro documental, viene dado por el cambio de “foco” que este tiene que, consideramos, responde al cambio de sensibilidad contemporánea.

(2008/reestreno 2011), *Rabbi Rabino* (2011), *O rabino e seu filho* (2012), *La bruja y su hija* (2012), entre otras. Es posible hallar mayores referencias en la página web: <http://www.archivotellas.com.ar/>

Por otro lado, la misma autora, en un trabajo posterior, incide en aspectos formales del teatro de Tellas, a saber, cómo se da la escenificación de una mirada particular, la cual implica, en primera instancia, una labor de selección por parte de la directora, quien cumple el rol de “habilitar el testimonio” (2013b: 7) para, en segunda instancia, mostrar el resultado ante el otro, que es el público. El nuevo teatro documental¹⁸, en ese sentido, tiene por esencia mostrar. Esa muestra no está basada necesariamente en lo verosímil, sino que “prefieren lo que efectivamente ha ocurrido (aun cuando resulta frecuentemente inverosímil)” (2013b: 12). Plantear en escena lo que ha ocurrido deviene en un producto relacional entre lo confesional, lo íntimo y la exhibición, cuya expresión en escena estará caracterizada por una “permanente tensión entre fragmentación y articulación. Desde los parlamentos hasta las escenas, pasando por los gestos, todo se evidencia como un zurcido bien ensayado de partes que logra una unidad sorprendente” (2013b: 16).

Los dos artículos revisados nos muestran los dos focos de atención de la misma autora: el nuevo teatro documental incluye el teatro testimonial o biodrama, que se emparenta con el teatro documento (Weiss) y se diferencia en el foco central, que ahora es lo biográfico. Además, composicionalmente, se trata de articular la escenificación de la mirada y mostrar al otro lo íntimo.

Por su parte, Paola Hernández también emplea la categoría de nuevo teatro documental¹⁹ para referirse a las manifestaciones escénicas en base a biografías o testimonios, en las que se hace uso de documentos para la articulación de la puesta en escena. Mientras Brownell sostiene que el nuevo teatro documental es, en esencia, “nuevo” por el foco de interés en lo biográfico y no en lo histórico o social, Hernández afirma que este nuevo teatro documental, emparentado con las

¹⁸ Es importante tener en cuenta que dentro de esa categoría incluye al biodrama y al teatro testimonial, línea argumentativa que también sostienen otros investigadores.

¹⁹ Pese a que es la misma categoría de Brownell, ninguna de las dos investigadoras hace referencia al trabajo de la otra.

propuestas de Piscator y Weiss, es tal porque en él se funden las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo cual ubica a este teatro en un espacio de liminalidad que produce una mirada diferente sobre hechos verdaderos:

[...] las fronteras entre lo real y lo ficticio se diluyen, es donde el nuevo teatro documental genera espacios críticos que cuestionan, analizan y manipulan los hechos verídicos. [...] estos mismos espacios críticos desvanecen y desestabilizan el sentido de lo real hasta muchas veces llegar a la parodia, donde, en vez de terminar en alguna “condena”, como lo remitía Weiss, abren varias posibles sugerencias de cómo el presente cuenta el pasado. (Hernández 2011: 118)

Este uso del nuevo teatro documental, sostiene, más allá de revelar procesos compositivos diferentes de los tradicionales, pone en juego la mirada del espectador y, con ello, busca la concientización, ya no en base a la reflexión sobre un tema histórico, sino mediante “el cuestionamiento mismo del documento/archivo y su lugar dentro de la historia pasada y el presente vivo” (2011: 126). Otro autor que explora este teatro en Argentina es Ezequiel Obregón, quien enfatiza en que esta práctica teatral se ubica en un campo liminal, entre lo verídico y lo ficcional (aspecto en el que coincide con las otras autoras) y que en este teatro se deja de lado la dimensión política que lo caracterizó en sus inicios (Piscator y Weiss). Obregón, si bien no emplea la categoría de “nuevo teatro documental”, coincide con ambas en que el centro en este teatro recae en lo biográfico y en cómo esto se manifiesta sobre la escena.

Obregón se adhiere a esta postura sobre la liminalidad, que constituye una segunda línea de investigación, el cual siguen desde México las indagaciones sobre Lagartijas Tiradas al Sol, grupo de artistas liderado por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, quienes desde el 2003 trabajan

proyectos que buscan, según declaran en su web: “vincular el trabajo y la vida, [...] borrar fronteras. Nuestro trabajo busca dotar de sentido, articular, dislocar y desentrañar lo que la práctica cotidiana fusiona y pasa por alto. No tiene que ver con el entretenimiento. Es un espacio para pensar” (2017: página web). Han desarrollado diversos proyectos escénicos, entre ellos *El rumor del incendio*, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, etc. Estos surgen a partir de la indagación de materiales documentales (fotos, objetos, videos, recortes de periódico, etc.) para intentar dar cuenta de cómo el pasado puede ayudar a comprender el presente.

Los estudios que abordan el trabajo de este grupo lo califican como teatro documental - con la especificación que se emplean también testimonios para las composiciones escénicas- en el que lo más importante es el hecho, el acontecimiento que motiva la creación. Así, el testimonio es parte de lo que permite dar cuenta del suceso, mas no el hecho en sí. Se trata de un teatro que, en base a la documentación y al testimonio, confronta la realidad y la ficción y establece un diálogo entre la historia oficial (colectivo) y la historia personal (individual). La investigadora Julie Ward afirma, a propósito de *El rumor del incendio*, que:

[the] self-representation combines with parental biographying (actors representing their parents' biographies onstage) in *El rumor del incendio* to question the generic boundaries between autobiography and biography, documentary and fiction, ultimately redefining drama's social function. It examines the strategies used to convey the family ties between Margarita and Pardo, which include

documentary evidence, bodily relationships, and genealogical connections²⁰
(2014: 27).

Resulta relevante considerar que la idea de la liminalidad del teatro documental y/o en base al testimonio²¹, que es una característica recurrente que atribuyen los investigadores. Asimismo, Sabugal Paz también define al teatro de Lagartijas Tiradas al Sol como teatro documental en el que se funde lo público y lo privado, que responde a una sensibilidad contemporánea:

Este tipo de teatro se propone un espacio en donde lo público y lo privado conviven sin límites, la ficción y la realidad se desdibujan, y la experiencia personal se vuelve el argumento que valida el espectáculo. El teatro ha sido históricamente una manifestación cultural que ha acompañado a los distintos grupos sociales y civilizaciones y que se ha modificado junto con éstos. **La elección de generar un nuevo estilo teatral, como el documental, habla de las necesidades de la sociedad de la que surge, en donde los límites entre la ficción y la realidad no son del todo claros.** Hay una búsqueda constante de certezas. La integración de la meta ficción o metateatro y la inclusión de prácticas de lo real en la escena contemporánea, resultan una novedad, en tanto son recursos que se emplean en pos de un nuevo lenguaje narrativo y dramático. Se trata de un nuevo enfoque de representación (2017: 112 [énfasis nuestro]).

²⁰ “En *El rumor del incendio* la autorrepresentación se combina con las biografías de los padres (actores que representan las biografías de sus padres en el escenario) para cuestionar los límites entre la autobiografía y la biografía, el documental y la ficción, redefiniendo finalmente la función social del drama. Examina las estrategias utilizadas para transmitir los lazos familiares entre Margarita y Pardo, que incluyen evidencia documental, relaciones corporales y conexiones genealógicas” [nuestra traducción].

²¹ Nuevamente, Ward, como algunos otros autores, emplea en un inicio la categoría de teatro documental, pero después se refiere al trabajo del grupo como teatro testimonial o como teatro autobiográfico.

Ambas propuestas coinciden en el estatuto fronterizo de esta práctica teatral, que cuestiona la dinámica ficción / realidad, dotando a la escena de un potencial transformador que recae en el espectador, quien no solo observa una representación, sino que entiende lo que ve porque es parte de esa situación. En ese sentido, podemos encontrar una clara referencia a lo que planteaba Weiss, con la diferencia que en la actualidad estas presentaciones ya no apelan a la estructura teatral para “poner en juicio” una circunstancia, sino que se intenta crear / recrear la experiencia a partir de los documentos y testimonios. Esto, añadido a la posición acerca de que el teatro documental responde a la sensibilidad de la época, permite posicionar esta práctica como respuesta a la necesidad de decir “algo” sobre nuestro tiempo que pueda impactar al espectador más allá del entretenimiento banal y de la ficción.

Con esta línea se asocia, también, el trabajo de Lola Arias, principalmente a partir de su trabajo *Mi vida después* (2009), en el que no solo articula el testimonio íntimo, relacionado con la experiencia personal, sino que lo enmarca en un contexto histórico de relevancia social, como lo es la dictadura militar argentina. De acuerdo con Paola Hernández, esa obra “trata de tomar lo que sucedió y lo recrea en el escenario desde una distancia generacional y temporal. Es también una forma de hacer que el teatro no solo documental, sino también, en este caso, colectivo, sirva como plataforma para que las historias de los que fueron afectados directa e indirectamente por la dictadura militar sean el centro de cuestión” (2011: 121).

De acuerdo con la tercera línea argumentativa, desde Chile, María Contreras sostiene que esta tendencia teatral es un mecanismo eficaz para el procesamiento de experiencias traumáticas, las cuales son convertidas en discurso mediante las prácticas testimoniales. Cuenta de ello da la

compañía Teatro Kimen²². Sobre su trabajo se desprenden, principalmente, dos líneas de indagación. Por un lado, aquella que sostiene que el teatro testimonial reelabora el testimonio como medio de externalización de la experiencia traumática y, por otro, la que reflexiona en torno a la construcción de la identidad chilena y mapuche a través de la hibridación entre el documento y la ficción. María Contreras sostiene la primera postura. En su artículo “Performative Testimonial Practices. Teatro Testimonial in Postdictatorial Chile”, además de proponer las características a las que ya referimos sobre los trabajos de los autores ya revisados²³, propone el concepto de prácticas testimoniales para referirse a la reelaboración para la escena de testimonios, los cuales ayudarían a procesar el trauma, que se resiste a ser archivado (olvidado). Así, el testimonio materia de la escenificación no es una representación del pasado, sino, más bien, la construcción discursiva de la experiencia.

La siguiente cita hace referencia a este aspecto: “Many times the content of a testimony is not the storytelling of what happened, but rather the ostentation of the difficulty to synthesize a temporal and spatial modalization that may place the experience into valorial and passionate stable frames²⁴” (Contreras 2013: 107). La autora, entonces, presta atención a las prácticas testimoniales en tanto son la construcción de un discurso particular, no representacional, que permiten procesar experiencias traumáticas.

Coca Duarte y Natascha Diharce, por su parte, se enfocan directamente en el análisis del trabajo de la compañía Kimen y coinciden en dos aspectos nodales. El primero consiste en que

²² En 2009 presentan su primer trabajo: *Ñi pu tremen: Mis antepasados*. La base de su trabajo es el testimonio de las protagonistas. Ellas mismas lo exponen en escena. Se trata de mujeres mapuche que cuentan sus historias. Otros montajes de la compañía son *Territorio descuajado* y *Galvarino*.

²³ Trabajo en torno al testimonio, importancia de la experiencia vivida, etc.

²⁴ “Muchas veces el contenido de un testimonio no es la narración de lo que sucedió, sino la ostentación de la dificultad de sintetizar una modalización temporal y espacial que puede colocar la experiencia en marcos valiosos y pasionales estables” [traducción nuestra].

sus propuestas escénicas se hallan en un espacio teatral liminal, en tanto articulan lo ficticio y lo real, la ficción y el documento²⁵. En este sentido, Duarte afirma:

la obra *Galvarino* de la compañía de Teatro Kimen problematiza su relación con lo real. [...] este “documental ficcionado” –como sus propias creadoras lo han calificado (González y Vega 7)–, entremezcla la ficción teatral, actores no profesionales, el pasado y el presente, las acciones cotidianas y las textualidades originarias del testimonio, reflexiona sobre sus propios recursos, y ensaya diversas estrategias de aproximación a lo real, logrando poner en obra y contener lo real sin señalarlo (2013: 44).

De acuerdo con el segundo aspecto, que constituye la cuarta línea argumentativa sobre el teatro testimonial en Latinoamérica, se revitaliza el potencial educativo intercultural del teatro, que se manifiesta con mayor claridad en el teatro documental/testimonial porque visibiliza a minorías que han sido dejadas de lado y hace referencia a que este tipo de teatro posibilita la construcción de identidades de sectores culturalmente marginados, ya que posee un potencial educativo a nivel intercultural y que hace posible la construcción de identidades. Diharce, en ese sentido, sostiene:

Las obras de teatro de corte testimonial proveen innumerables herramientas de educación intercultural, primero, porque el espacio teatral es un medio de transmisión cultural cuyas herramientas son propias de un lenguaje elaborado a partir de múltiples visiones de mundo, por lo que el teatro se constituye como una

²⁵ Es importante tener en cuenta que esta atribución de liminalidad es un argumento que varios investigadores asumen, como Paola Hernández y Ezequiel Obregón, a propósito del teatro argentino.

forma de construcción cultural colaborativa, donde los múltiples y simultáneos procesos de codificación y decodificación que suceden entre los participantes son contruidos basándose en diálogo sin mediadores. En segundo lugar, incluye a todos los miembros de la sociedad; de hecho, otorga un espacio para aquellos miembros de la sociedad que no poseen muchas posibilidades de participar o tener parte en todos los procesos sociales (2015: 131).

La investigadora revaloriza el potencial educativo a través de la consideración de la capacidad del arte para visibilizar, en este caso, a los ciudadanos de origen mapuche, que, afirma en su texto, han sido dejados de lado y/o no visibilizados en las artes escénicas (Diharce 2015: 130). De este modo, en los estudios sobre este grupo de teatro chileno, vemos dos posturas que aportan al debate alrededor del teatro testimonial o documental, que las autoras emplean indistintamente para referirse al trabajo en base al testimonio de la compañía Teatro Kimen. Por un lado, la que incide en el trabajo liminal entre la ficción y el documento; y, por otro lado, aquella que enfatiza en el potencial educativo y visibilizador de este tipo de teatro.

En suma, los estudios en Latinoamérica sobre el teatro testimonial plantean cuatro líneas de indagación importantes: en primer lugar, la que denomina a las prácticas testimoniales en el teatro como “nuevo teatro documental”, en el que el centro es lo biográfico y en el que, a su vez, se pone en cuestión el límite entre lo real y la ficción. La indagación sobre este estatuto limítrofe de este tipo de teatro, que articula la vida y la ficción, borrando fronteras guía el segundo eje. En tercer lugar, se sostiene que el teatro testimonial resulta eficaz para el procesamiento de experiencias traumáticas, las cuales son convertidas en discurso mediante las prácticas testimoniales y, finalmente, también se revitaliza el potencial educativo intercultural del teatro,

que se manifiesta con mayor claridad en el teatro documental/testimonial porque visibiliza a minorías sociales. Identificar estas cuatro líneas de indagación nos permite reconocer a qué eje responden las prácticas teatrales en base al testimonio en Lima, que revisaremos a continuación.

1.7. El teatro en base al testimonio en Lima

No existe un gran corpus de textos críticos y analíticos sobre las prácticas contemporáneas del teatro testimonial en Lima. Esta carencia no se colige con las puestas en escena que parten desde testimonios de quienes muchas veces protagonizan dichas puestas en escena. Sin embargo, podemos dar cuenta que, desde 2009, surgen con mayor visibilidad las puestas en escena en base al testimonio. Una de estas obras fue *Proyecto empleadas*, bajo la dirección de Rodrigo Benza, que se autoadscribe al teatro documental.

El punto de partida de esta propuesta escénica fue la reflexión sobre las trabajadoras del hogar en la sociedad peruana. Para la puesta en drama de la obra, se partió de la transcripción de entrevistas realizadas a trabajadoras del hogar, en actividad o no, y también a quienes las contratan. Participaron las actrices Andrea Fernández y Stephanie Orúe. Rodrigo Benza, en un artículo publicado en 2013, plantea que el teatro documental en base al testimonio busca establecer un diálogo claro entre la sociedad peruana y promover la confrontación de algunos prejuicios instalados en ella. Afirma:

[el teatro documental] busca [...] colocar en el espacio tradicionalmente ficcional de la escena textos e imágenes del mundo real, “verdadero”, cotidiano,

procurando desarrollar un tema que pueda tener repercusión en la sociedad.

Este tipo de teatro, por lo tanto, no solo parte de la realidad, sino que **busca llevar esa realidad a la escena generando nuevas lecturas de la misma** (2011: 3

[énfasis nuestro]).

En primera instancia, emplea la categoría de “teatro documental” para referirse a las prácticas que emplean el testimonio²⁶. Incluso, a lo largo del artículo, procede a emplear teatro documental / teatro testimonial de forma indistinta, aunque resulta notorio que su discurso se orienta hacia la inclusión del teatro testimonial dentro del teatro documental. Asimismo, refiere que el propósito de este teatro es tener impacto, de alguna manera, en la sociedad. Resulta relevante tener en cuenta el texto de Benza pues habla desde su posición como investigador / creador.

Dos años después del estreno de *Proyecto empleadas*, en el 2011, el colectivo artístico Tránsito estrena P.A.T.R.I.A.²⁷ Tránsito surge en el año 2005 ante la preocupación y la necesidad de sus integrantes por establecer una reflexión y diálogo con su tiempo. Invocando a la participación y libertad del espectador e intentando un “más allá de la escena”, una de sus principales apuestas es que quien “ve” la acción escénica se sienta contagiado a “actuar” y a participar activamente en la sociedad, propuesta de trabajo que se ve reflejada en P.A.T.R.I.A. Carpio, en el texto de Benza (2011), refiere que “[para el] montaje [...] cada uno trae su memoria, su testimonio y sumamos otros elementos que tenían más que ver con la coyuntura política de ese momento que era el contexto pre electoral” (2013: 4). Esta propuesta escénica es una suma de performances individuales articuladas para manifestar cómo un grupo de jóvenes mantiene una relación –contradictoria, estrecha, tensa, pero profunda a la vez- con su país.

²⁶ Refiere que el criterio para analizarlas en conjunto, pese a que la única que se autodefine como teatro documental es *Proyecto empleadas*, consiste en la identificación de características en común, que son propias del teatro documental, como el empleo de testimonios, la estructura no dramática, uso de fotos y video, eje actor – público, ir de lo personal a lo social y su carácter colectivo (Benza 2013: 3 - 9).

²⁷ Participan Jimena Ballén-Tallada, Natalia Consiglieri Nieri, Gabriel de la Cruz Soler, Coralí Ormeño Michelena, Tania Pezo Boluarte y Katuska Valencia Piñán.

El eje argumentativo sobre esta obra es el mismo que el de *Proyecto empleadas*, pese a que *P.A.T.R.I.A.* se autodenomina como testimonial. En ese sentido, estas propuestas se emparentan, por un lado, con la de Weiss y, por otro, de forma más reciente, con aquella que plantea que existe una incidencia en el espectador, que motiva la práctica escénica documental / testimonial.

Durante el 2012 se estrenó *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, bajo la dirección de Sebastián Rubio y Claudia Tangoa. En años siguientes, Rubio continuó la exploración del formato en torno a otros temas, como la experiencia de la comunidad LGTB a partir de fotos, recuerdos, cartas y canciones para contar la historia de cinco personas que luchan por encontrar un lugar en la sociedad en *Desde afuera*²⁸, en colaboración con Gabriel de la Cruz.

Posteriormente, De la Cruz retoma la forma testimonial en *Un monstruo bajo mi cama*²⁹, en la que seis jóvenes hombres homosexuales dan cuenta de su experiencia de infancia y juventud en un entorno social que solo acepta la heterosexualidad. Más recientemente, en 2018, ha dirigido *La prueba*³⁰, obra testimonial basada en las experiencias de cuatro actores que deben enfrentar los retos de ser un paciente con VIH en el Perú. En estas propuestas escénicas, es posible hilvanar un eje en común: la necesidad de otorgar voz a quienes han sido invisibilizados e, incluso, rechazados por la sociedad. Esto se relaciona directamente con el tercer eje argumentativo sobre el teatro testimonial y con el cuarto. Por un lado, entonces, se procesan experiencias traumáticas (el rechazo social, familiar, la discriminación), las cuales son convertidas en discurso mediante las prácticas testimoniales y también se pone de manifiesto el potencial educativo del teatro, porque visibiliza a minorías sociales y genera, así, conocimiento sobre la situación del otro y empatía.

²⁸ Testimonial / actúan Mary Ann Eyzaguirre, Enrique Leguía, Malú Machuca, Yefri Peña y Marco Pérez.

²⁹ En escena: Mariano Amézaga, José Carlos Goytizolo, Henry Huere, Jonathan Rojas, Orlando Sosa y Fernando Villena.

³⁰ Participaron Fiorella Vásquez, Gichin Gamarra, Roberto Otoya y Yomer Ali Yache.

Gino Luque, en su texto “Memorias traumáticas, narrativas de yo y reelaboración del pasado en *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*”, plantea que en el formato testimonial los *performers* construyen, escénicamente, un discurso sobre sí mismos que incorpora lo autobiográfico en el contexto de la historia reciente para dar sentido a la experiencia traumática. Así, su propuesta es posible de ser adherida al eje de investigación que plantea que este tipo de teatro permite procesar el trauma. Luque, en su análisis, para sostener su postura, articula la memoria y la identidad para la construcción del discurso de los protagonistas. En este trabajo, resulta elocuente el uso de estas categorías, ya que realiza una aproximación a la forma de escenificar la memoria mediante el análisis de los elementos escénicos. Sobre esta obra, también, se ha sustentado recientemente una tesis del posgrado en Literatura Hispanoamericana titulada *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)*, de Lucero Medina. En este trabajo la autora sostiene que estas obras se acercan críticamente a la memoria establecida sobre la violencia política en base a la resignificación del pasado a partir de las historias personales.

Por otro lado, Laurietz Seda, también a partir de un análisis sobre *Proyecto 1980/2000*, propone la categoría de “teatro trans/accional”, al que define como aquel que hace:

uso consciente de la actuación y de la negociación como estrategias para vivir en un espacio fragmentado, entre culturas, etnicidades, naciones, profesiones y géneros, entre otras cosas. Es aquello o aquél que se atreve a ir más allá de los conceptos binarios, de la actuación y del performance. Cuando un sujeto trans/actúa, rechaza las definiciones y las categorías absolutas. Añade, remueve o mezcla elementos para crear sistemas e identidades fluidas. Un trans/actor

generalmente ha desarrollado estrategias performativas de supervivencia y problematiza, cuestiona y subvierte las categorías estáticas existentes (2014: 68).

Es posible relacionar el planteamiento de Seda, desde nuestra perspectiva, con la condición de indefinición de este tipo de teatro, que coincide con las propuestas de otros autores acerca de la liminalidad de esta práctica. Asimismo, es importante considerar la trans/acción se genera debido al espacio que proporciona la escena, la ficción. El argumento de la autora, en ese sentido, conjuga lo liminal con la articulación de un discurso que reconcilia, es decir, que ayuda a procesar el trauma y evita el olvido.

La directora de teatro y dramaturga peruana Mariana de Althaus viene, desde 2011, llevando a escena obras de teatro testimonial. La primera de estas fue *Criadero, instrucciones para (no) crecer*, en la que abordó el tema de la feminidad y de la maternidad mediante un acercamiento a la experiencia como hijas, hermanas, novias, esposas y madres de tres mujeres en escena: Alejandra Guerra, Lita Baluarte y Sandra Requena. Así, la obra se estructuró a partir de las vivencias de las actrices y, de acuerdo con esto, cada una “actuó de sí misma”. Posteriormente, en 2013, De Althaus estrenó *Padre nuestro*, que incide en el tema de la construcción de la masculinidad y de la paternidad a partir de la experiencia de cuatro actores: Giovanni Ciccía, Omar García, Gabriel Iglesias y Diego López, cuyos testimonios fueron eje de la dramaturgia.

Más recientemente puso en escena *Pájaros en llamas* (2017), que parte de las historias personales de Marisol Palacios y Fernando Verano, quienes atravesaron de forma cercana pérdidas de familiares en accidentes aéreos y que intervienen, además, en la puesta en escena. La memoria personal como material para la creación dramática y la puesta en escena no constituye un territorio desconocido para la autora. En ese sentido, consideramos que su propuesta se

emparenta con el primer eje argumentativo sobre el testimonio en el teatro latinoamericano, ya que el centro es lo biográfico y que, a su vez, se pone en cuestión el límite entre lo real y la ficción, en tanto los actores son los propios testimoniados.

El teatro testimonial, como hemos podido revisar, no está exento de cuestionamientos y debates en torno a su naturaleza, por un lado, debido a su estatuto límite entre veracidad y ficción y, por otro, por las variantes que se han formulado en América Latina. Así, a partir de los ejes de investigación sobre el teatro testimonial revisados en este capítulo³¹, distinguimos dos posibles categorizaciones: una que considera que lo central es lo biográfico, la experiencia privada, que es puesta en drama y llevada a escena, como es el caso de las propuestas de Mariana de Althaus; y otra que permite procesar, a partir de la puesta en drama de la experiencia personal, lo traumático de esta y que, además, cumple un rol visibilizador de una minoría, como es el caso del trabajo de Claudia Tango y Sebastián Rubio.

Las propuestas más significativas, tanto por la recepción crítica periodística y académica que recibieron, así como por reunir con mayor claridad las características de las categorizaciones, son, desde nuestra perspectiva, *Pájaros en llamas* y *Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé*. En el siguiente capítulo nos centraremos en el análisis de la forma testimonial de *Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé* para dilucidar de qué manera se construye la identidad de los performers testimoniados en base al uso de la palabra.

³¹ Hemos tratado de identificar a qué eje argumentativo sobre el teatro testimonial prevalece en las producciones limeñas, esto mediante la revisión de la bibliografía crítica existente en conjugación con las propuestas seleccionadas. No planteamos brindar un panorama total, sino una mirada que nos permita situarnos en contexto.

CAPÍTULO 2. Mecanismos dramáticos e identidad escénica en *Proyecto 1980 - 2000: El tiempo que heredé*

En este capítulo analizaré la forma testimonial de *Proyecto 1980 - 2000: El tiempo que heredé*, mediante la exploración de los mecanismos dramáticos que componen la obra y que hacen posible la configuración de una identidad escénica y que los espectadores conocemos, a posteriori, al ver la obra. Esto resulta importante en el teatro testimonial porque es una operación constitutiva de su naturaleza, que transita entre lo ficcional y lo no ficcional, es decir, entre aquello que pertenece a la vida privada del sujeto testificante (no ficcional) y entre lo que se construye para la escena (lo ficcional). La puesta en escena de teatro testimonial está permeada por esta duplicidad.

En ese sentido, el sujeto testificante, la persona que brinda su historia personal para la composición del drama, no posee la misma identidad que la que tendrá él mismo después de ser performer/testificante en escena. De acuerdo con Agamben, “el testimonio solo logra traducir la presencia de una ausencia, la imposibilidad del habla, allí donde la posibilidad cobra existencia a través de la posibilidad de hablar” (2002: 153). Una diferencia entre ambas identidades, entonces, radica en que la estructuración del testimonio implica una selección y ordenamiento de la memoria personal previa a la enunciación de esta. Su verbalización, esa “puesta en palabra”, genera la construcción de una identidad complementaria a la del sujeto antes de ser performer/testificante. En este acápite, analizaremos qué mecanismos dramáticos que hacen esto posible.

2.1. La puesta en escena de *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*

Esta obra fue puesta en escena durante el 2012 en Lima, en el Centro Cultural de España, y fue ganadora del programa “Ayudas a la Producción y Exhibición de Artes Escénicas en Perú 2012”. En *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*³², Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, directores y autores, deciden invitar a participar a cinco jóvenes, entre hombres y mujeres, que eran familiares de personajes implicados directamente en el Conflicto Armado Interno (CAI)³³: Lettor Acosta, hijo de un militar que perteneció a un grupo antiterrorista para combatir el terrorismo; Amanda Hume, hija de Gilberto Hume, periodista que dirigía el medio televisivo en el que se divulgaron los vladivideos; Manolo Jaime, hijo de la secretaria de Montesinos; Sebastián Kouri, hijo de Alberto Kouri, el excongresista que aparece en el primer vladivideo; y Carolina Oyague, hermana de Dora Oyague, estudiante de La Cantuta que fue desaparecida por el Grupo Colina.

La selección de estas voces múltiples sobre el CAI responde a cómo abordar, desde las artes escénicas, la etapa de violencia y corrupción que atravesó el país entre 1980 - 2000 (Rubio y Tangoa 2013: 149). Esta selección no incluye a voces de subversivos. Esta ausencia resulta reveladora en tanto esas voces son consideradas en nuestra sociedad como peligrosas, además del silenciamiento y rechazo que han recibido en diversas esferas³⁴. Pese a esta ausencia, *Proyecto 1980 - 2000* consigue colocar en un mismo espacio a sujetos que difícilmente confluirían en otro.

³² La producción ejecutiva estuvo a cargo de Claudia Córdova; el diseño de luces fue responsabilidad de Mariano Márquez; la música estuvo a cargo de Sebastián Kouri, quien usa su guitarra en diversos momentos de la puesta en escena.

³³ Nos referiremos al Conflicto Armado Interno como CAI, de aquí en adelante.

³⁴ Durante el 2012 se publica *Memorias de un soldado desconocido*, de Lurgio Gavilán, libro que narra en primera persona el paso por Sendero Luminoso, el Ejército y la Iglesia. En el 2015 se publica *Los rendidos* de José Carlos Agüero, en el que el autor da cuenta de su experiencia como hijo de militantes de Sendero Luminoso. A partir de estas publicaciones es que, recién, podríamos dar cuenta de una visibilización de estos actores, en tanto participaron de la problemática, en la sociedad contemporánea.

Adicionalmente, no solo los coloca en un mismo lugar, sino que trabaja con la memoria que ellos comparten de un mismo periodo histórico. Así, los autores articulan esas vivencias en un discurso escénico coherente, capaz de ser compartido con espectadores, teniendo como soporte principal la biografía de los performers/testimoniante.

A nivel escénico, la propuesta espacial se caracteriza por poner a espectadores y actores frente a frente. Este espacio está delimitado por la separación entre la mirada del público y la del objeto que se mira (Pavis 1999: 171); ese será el marco para la puesta en escena del testimonio. Es posible distinguir en el escenario tres áreas: la pared que está al fondo del escenario, la mesa en la que los performers testimoniante comparten e intercambian experiencias, y el espacio escénico que está al frente, bastante cerca a los espectadores. Destacamos la existencia de estos tres espacios como principales pues, en el caso del fondo del escenario, será ahí donde se coloque la línea de tiempo que va desde 1980 hasta el 2012, la cual tiene divisiones que iremos entendiendo a medida que se desarrolle la obra: en la parte superior de la línea de tiempo, están colocados los sucesos históricos del país, mientras que, en la parte inferior, se colocaron momentos importantes de la vida de los performers/actores. Ambos son articulados en un intento de insertar la historia de vida personal dentro de la Historia. Si bien la línea de tiempo marca momentos específicos ordenados cronológicamente, el desarrollo de la obra no responde a un orden cronológico. Adicionalmente, en la parte superior de este primer espacio, están colocadas dos pantallas en las que serán proyectadas imágenes, fotografías, videos y documentos que serán captados durante la misma puesta en escena, mediante circuito cerrado. Esto constituye una herramienta efectiva para dar forma a la memoria personal en el espectáculo, que es expuesta a los espectadores y dan cuenta de las diversas aristas del yo individual como parte de un colectivo.



Figura 1. Performers/testimoniante en la parte delantera del escenario y línea de tiempo al fondo.

Por otro lado, la mesa se sitúa como un espacio intermedio, en el que se comparten experiencias y se ponen en común las vivencias diversas sobre el CAI. Además, este espacio sirve como un lienzo en el que se colocarán fotografías, recortes periodísticos, documentos y material gráfico que será proyectado, mediante circuito cerrado, en las pantallas que están en la parte superior del escenario. En ese sentido, el empleo de las fotografías del archivo personal resulta interesante, pues conservan en sí mismas la memoria de un momento de vida y, pese a eso, son intervenidas, marcadas, recortadas, para construir un discurso sobre el pasado. Como sostiene Luque, “[las fotografías] son tratadas no solo de manera no contemplativa, sino con irreverencia, lo cual es una forma de relacionarse con el pasado. [...] **intervenir su materialidad puede interpretarse como un intento de** destruir una memoria o, en todo caso, de **entrar en diálogo con el pasado ahí recogido**” (2014: 114, énfasis nuestro). Es decir, se intenta dinamizar

la memoria estática del pasado, recogida en las fotografías, con la finalidad de tomar aquello de “esa memoria” que sea funcional para la reconstrucción del pasado en la escena.

El tercer espacio que identificamos es el de la parte delantera del escenario, donde tendrán lugar las acciones de los performers/testimoniante, ya sean solo intervenciones personales frente a un micrófono o intervenciones en las que participa más de uno de ellos. La dinámica de estas intervenciones es diversa: en algunas ocasiones estará uno de los performers/actores narrando un suceso de su vida; mientras que, en otros, se dará una representación, en las que los performers interpretan, actúan, escenas de vida, ya sea suya o de otro de los participantes. También emplean el espacio para dirigirse directamente al público.

Estos tres espacios visibilizan, en primera instancia, que las narrativas personales están cercadas por un contexto histórico y político determinado: el CAI; en segunda instancia, posibilitan la inserción de la historia personal en la Historia, en la que los performers/testimoniante no fueron actores principales, pero sí herederos, y, como tales, están relacionados directamente con los hechos históricos y las intervenciones de sus familiares, sin que esto sea determinante en su forma de ser y en su identidad. En segundo lugar, en ese sentido, el espacio de la mesa permite que los performers/testimoniante se revelen a sí mismos frente al público y que particularicen, mostrando sus fotos, recortándolas, etc., su experiencia del contexto histórico. En tercer lugar, el espacio frontal logra visibilizar el yo en escena, que se enfrenta al estigma de ser “hijo de” o “hermana de”, confrontando el discurso que la sociedad ha construido sobre ellos. Así, la articulación del espectáculo en estos tres espacios va posibilitando la construcción de la identidad de los performers/testimoniante, cuyas implicancias desarrollaremos a continuación.

2.2. La puesta en palabra del testimonio y los mecanismos dramaturgicos

En la puesta en palabra del testimonio es indispensable resaltar que no solo se trata de enunciar la experiencia, sino que la articulación de la palabra con el espacio escénico construye una cercanía con la experiencia personal de cada uno de los performers/actores. La intertextualidad, que permite entender, según Bajtin que “los enunciados no son indiferentes entre sí, no son autosuficientes, se conocen mutuamente y se reflejan unos en otros” (2002: 298) es tejida naturalmente entre cada testimonio y construye relaciones que alimentan no solo la narrativa colectiva, sino también la narrativa personal de cada performer/actor, quien elabora, en diálogo con los demás, una narrativa de sí mismo, producto que solo permite, en este caso, la puesta en escena.

2.2.1. Temporalidad: Fragmentación y retrospección

Proyecto 1980 - 2000, el tiempo que heredé, como anunciamos líneas arriba, está compuesta de “trozos de vida” sobre una etapa histórica específica. Así, podemos notar que la fragmentación es una de sus características principales. El fragmento, según Sarrazac, está relacionado con “la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de puntos de vista, la heterogeneidad” (2013: 102). En ese sentido, el empleo del fragmento resulta útil para conjugar voces diversas. La apelación a lo plural se colige con la etapa crítica de la que dan cuenta los performers/actores, pues ese mundo “roto” no era posible de ser traducido en una narrativa escénica tradicional. Afirma Sarrazac (2013) que ese mundo desorganizado, quebrado, en crisis, al convertirse en “obra”, mediante la fragmentación, adquiere la capacidad de dar cuenta de esa desorganización y del caos que instaura, en este caso, la experiencia del Conflicto Armado Interno: “El contexto en el que se desarrolla nuestro proyecto está marcado por una época en la que la realidad alcanza una contundencia tal que desafía la ficción” (Rubio y Tangoa, 2014: 150). Sin embargo, consideramos que no se trata de una propuesta sin forma o abierta, vacía de

sustancia; sino que los fragmentos hallan homogeneidad en la escritura, pues provienen de un mismo tejido y de un referente común. En ese sentido, identificamos que lo que configura a *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* es la experiencia de una época que es de dominio público: los peruanos la conocemos, es un tema en debate constante que forma parte de la Historia del Perú. La ruta es de lo público (el periodo correspondiente al Conflicto Armado Interno) hacia lo privado. Así, la experiencia colectiva de esa etapa, en esta propuesta escénica, es configurada por mecanismos dramáticos que organizan el testimonio personal. Este, al ser “puesto en palabra” permite a los performers/testimoniante insertar su propia narrativa en una cadena significativa que da orden al caos.

Por su parte, la homogeneidad en *Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé* parte de la concepción misma del proyecto: reunir a sujetos relacionados familiarmente con figuras que participaron en el CAI. Sobre esto, Rubio afirma que “Tanto Claudia Tangoa, mi co-directora, como yo queríamos ahondar más en qué pasaba con nuestra generación durante la época del conflicto armado interno en el país” (Robles-Moreno: 2013). Entonces, no se trata de un texto sin forma, sino de uno en el que el tema y la delimitación temporal otorgan lógica del conjunto; es decir, la selección de performers/testimoniante no fue arbitraria, en tanto se trata de sujetos relacionados con actores políticos del Conflicto Armado Interno. Como resultado, a posteriori del trabajo con los testimoniante y de la estructuración y textualización de la obra, ofrece diferentes miradas sobre el periodo histórico en cuestión, que se desarrollarán más adelante. Además, como afirma Rubio: “Tal vez si no fuera por un proyecto como ese no hubiera compartido un espacio común, no se hubiera sentado alrededor de una mesa en un escenario” (Robles-Moreno 2013).

La temporalidad que se maneja en la obra está en relación directa con la fragmentación. Como referimos en la primera parte de este capítulo, existe en escena una línea de tiempo que enmarca temporalmente la propuesta escénica. Sin embargo, los performers/testimoniante transitan esta línea, o no, de forma irregular. Así, el inicio de la obra se sitúa atemporal: Carolina, en la escena I, a modo de presentación, da cuenta de forma objetiva de la definición de herencia. Este concepto resulta clave para entender que la herencia, si bien es compartida biológicamente con nuestros familiares, no es determinante en el carácter ni en la identidad de las personas, ya que esto vendrá con la experiencia de vida. Considero que este inicio, enunciado por Carolina, quien además es genetista, se plantea como un diferenciador entre los testimoniante y sus filiaciones. Es decir, tienen hermanos y padres que pueden haber formado parte de algún grupo que intervino en el CAI, pero esta filiación no los invalida como individuos con autonomía y con una identidad más allá del estigma de ser “hijo de” o “hermana de”.

Después de esa primera escena, las demás tendrán una temporalidad determinada, ya sea por estar anclada en la línea de tiempo, o enunciada en el discurso de uno de los performers/testimoniante. Por ejemplo, en la segunda escena, ellos “hablan” desde el presente de la puesta en escena para narrar su nacimiento. Esta escena se denomina “NACIMIENTOS”; de forma paralela al discurso verbal de cada uno, se van proyectando en las pantallas superiores fotografías de sus familias. Estas imágenes son intervenidas para completar la explicación de las circunstancias de su nacimiento. En ese sentido, el empleo del material documental es indispensable, pues va a completar visualmente el sentido de la puesta en palabra del testimonio, así como va a constituirse en evidencia de lo vivido. A partir de la segunda escena inicia, en sentido estricto, el empleo de la línea de tiempo. Así, retroceden a una fecha posterior a la de su nacimiento para ubicar el primer hecho histórico: 1980 - Sendero Luminoso (SL).

La declaración de guerra de SL al Estado será el punto de partida cronológico; esta marca temporal se usa no para ahondar en el hecho histórico en sí mismo, sino para reconstruir la experiencia de vida de los performers/testimoniantes. Después, el recurso se invertirá; es decir, en otras escenas, se recurrirá a la parte inferior de la línea de tiempo, en la que están plasmadas las fechas importantes de la vida de los participantes. De esta forma, por ejemplo, existe en la línea de tiempo el suceso marcado en el año 1992 - Divorcio, en paralelo al 1992 - Disolver. En esta escena vemos una articulación directa entre la historia personal de Sebastián Kouri, cuyos padres se divorciaron ese año, y la disolución del Congreso de la República, mientras en las pantallas se va proyectando videos con las imágenes del anuncio de Fujimori sobre el cierre del congreso y de la intervención militar que sucedió en la ciudad después de esto.



Figura 2. Línea de tiempo: 1992 - Disolver

Al interior de la escena número 8, “Primera marcha”, se volverá a recurrir al año 1992. Esta escena nos sirve de ejemplo para visualizar que estas no poseen una unidad temporal ni temática. “Primera marcha” inicia con la intervención de Amanda, quien cuenta su experiencia durante la transmisión del primer vladivideo³⁵:

AMANDA: En esos momentos, mi papá era director de Canal N que fue el primer medio en hacer públicos lo ahora famosos vladivideos, vídeos donde se podía ver a personajes influyentes y políticos del país recibiendo dinero de manos de Montesinos a cambio de favores. [...] Yo estaba en el centro de Lima con unos amigos cuando nos enteramos de la noticia y salimos a celebrar. Éramos cachimbos de la universidad y ya asistíamos a nuestras primeras marchas por la democracia. Para ellas, mis papás, cada uno por su lado, trataron de adiestrarme sobre cómo lidiar con los gases lacrimógenos [...] (Rubio y Tangoa 2014: 159).

Luego de esa descripción, se vuelve sobre la línea de tiempo: 1992 - La Cantuta, y es Manolo quien toma la palabra para anunciar que ese año nueve estudiantes y un profesor de esa universidad fueron secuestrados y ejecutados por el Grupo Colina. En la misma escena, se vuelve, nuevamente, sobre la línea de tiempo, pero esta vez para situar un hecho de la vida personal: 1989 - Crianza de palomas. Anuncia Carolina: “en 1989, inicio la crianza de palomas y empiezo a interesarme por lo estudios de la herencia” (Rubio y Tangoa 2013: 159).

El mecanismo dramático que posibilita este manejo de la temporalidad se denomina, de acuerdo con Sarrazac, retrospectión, e implica un quiebre en la progresión dramática.

Retomando la idea de que esta propuesta escénica da cuenta de un tiempo crítico -y que de este

³⁵ Así se denominó al conjunto de videos en los que aparecía Vladimiro Montesinos, en la sala del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) sobornando a figuras de la política.

deviene la composición a partir de fragmentos- la retrospectión surge, consideramos, porque, frente al contexto del pasado traumático, existe una imposibilidad de que los hechos tengan un desenlace en el futuro. Cada fragmento, cada “pedazo de vida” en *Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé* está concluido, anclado en el pasado, signado por el trauma del CAI. Así, en esta obra, no hay una sucesión causal de hechos, como sí lo habría en un drama tradicional que tiende hacia un desenlace a futuro (Sarrazac, 2013: 200), sino que existe una acumulación progresiva de sucesos, propia del teatro testimonial.

De esta forma, el tiempo retrospectivo permite mirar hacia el pasado, volver al presente y dinamizar una temporalidad estática (la experiencia de CAI) mediante la articulación con la experiencia personal. En ese sentido, los enunciados de los performers/testimoniales dan cuenta del pasado, sí, pero con miras a librarse de la carga que la filiación familiar les ha impuesto. Existe, así, una mirada esperanzadora de sí mismos y de su futuro. La acción se convierte en descripción, lo cual dinamiza la puesta en escena -en complementación con los recursos visuales, ya sean proyecciones o representaciones de los momentos de vida-. Sobre este aspecto tratará la siguiente sección.

2.2.2. Voz y construcción identitaria

De acuerdo con Arfurch (2013), los sujetos crean su espacio biográfico mediante el recorrido por lugares y personas que intervinieron en sus experiencias de vida. Estas son verbalizadas en forma de testimonio para luego ser textualizadas y, finalmente, puestas en escena. Es decir, para la creación de *su* espacio biográfico, las acciones en esta propuesta testimonial se han tornado en descripciones y en narraciones. Sobre el testimonio, Kalawaski sostiene que

[en un testimonio existe] una voz que viene desde los márgenes de la "verdad oficial", una voz ejemplar que da cuenta del narrador mediante la narración de un

cierto momento o una serie de momentos que los definen y crean una nueva verdad. Si entendemos verdad oficial como lo "aceptable", el testimonio es la aparición de un sujeto inaceptable que se narra en torno a un trauma. (2006: 59)

En ese sentido, las voces de Amanda, Lettor, Carolina, Sebastián y Manolo, que dan cuenta de su experiencia personal, vienen de los márgenes en tanto no son tomadas como parte constitutiva de la "historia oficial"; pero, al ser "puestas en palabra", articuladas para una puesta en escena, los autores -Sebastián Rubio y Claudia Tangoa- posibilitan la construcción de una nueva verdad que valida las voces de los performers/testimoniante, que las hace aceptables. Para esto, los autores orientan la percepción del espectador: focalizan el campo (la experiencia de vida del CAI) y, mediante la voz de cada performer/testimoniante, plantean un punto de vista de acuerdo con esa experiencia particular. El punto de vista de Lettor Acosta está permeado por la intervención de las Fuerzas Armadas y, en particular, de su padre, en el CAI; el de Amanda, por la persecución que sufrió su padre como miembro de prensa que informó de la crisis de los vladivideos; el de Manolo, por la participación de su madre, Matilde Pinchi Pinchi como persona cercana a Vladimiro Montesinos y como conocedora de los actos de corrupción de este último; el de Sebastián, por la exposición de su padre, Alberto Kouri, como uno de los actores políticos que vendió su lealtad al fujimorismo al recibir dinero de Vladimiro Montesinos; y el de Carolina, por la experiencia de la pérdida de su hermana, víctima del Destacamento Colina en la intervención a la Universidad "La Cantuta".

De ese modo, el punto de vista de Amanda, por ejemplo, no es el mismo que el de Carolina, ya que esta última habla desde la pérdida y del duelo; mientras que la primera no ha perdido a ningún familiar durante la etapa referida y habla desde la experiencia de ser hija de un periodista perseguido por el régimen fujimontesinista. La inclusión de Carolina nos permite dar cuenta de

estos múltiples puntos de vista a partir de la comparación con la experiencia de los otros performers/testimoniante. Si por un lado ella ha vivido a la pérdida de su hermana, también está Lettor, quien es hijo de un miembro de las Fuerzas Armadas y se ve enfrentado con la realidad que él no conocía en un debate universitario:

LETTOR: [El chico] nos contó que vio cómo sus papás fueron asesinados por estos [militares]. Llegó a oír el alias de varios, y los mencionó, hasta que dijo el de mi padre, como yo lo sé, no podía creerlo. Me sentí mal. Escuchaba que decía que los hijos de ese militar era unos “malparidos”, que debían pasar por lo mismo. Quería responderle que mi papá es bueno, que no mataría a nadie, que es un pan de Dios, que es como una madre fiel, que toda su familia se burla de él porque creen que es pisado. El chico dijo que los hijos de ese militar debían sentirse avergonzados. Yo me preguntaba ¿por qué? Si mi papá es muy bueno con nosotros, con lo poco que tiene hace lo posible para darnos lo mejor. No pude decirle que él era mi papá; el que combatió el terrorismo; el que para mí, para mi familia y amigos es un héroe; pero para la mitad de la población es un asesino. (Rubio y Tangoa 2014: 167)



Figura 3. Lettor muestra una foto de su padre.

Adicionalmente, el empleo del material documental, en el caso de la intervención referida, una fotografía, refuerza la idea de veracidad de que su padre, efectivamente, es un miembro de las Fuerzas Armadas. Esto aporta a la construcción de su voz propia que, en escena, se conjuga con las demás voces puestas en escena. Sin embargo, no se trata solamente de una acumulación de experiencias o de voces³⁶ de los sujetos o de los puntos de vista que estos plantean. En *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, estas voces están orientadas a reconstruir, en primera instancia, la memoria colectiva sobre el Conflicto Armado Interno; así, otros sucesos históricos son insertados en la línea de tiempo, como la matanza de Uchuraccay, la renuncia vía fax de Alberto Fujimori, la explosión en Tarata, Lucanamarca o la matanza de Barrios Altos.

Por su parte, Amanda, si bien era consciente de quién era Vladimiro Montesinos y qué rol cumplía en el régimen fujimorista, logra entender la magnitud del poder de este a partir de un episodio familiar:

AMANDA: Cuando tenía 13 años sabía bien quién era Vladimiro Montesinos. No, no todo el mundo sabía quién era en ese entonces. Pero **en la casa de mi papá era muy común escuchar ese nombre, porque como periodistas, él y su esposa, Cecilia Valenzuela, investigaban y seguían sus pasos y los del Destacamento Colina**, tanto así que le ponen al perro Vladimiro Montesinos Perro, y su casa llevaba escrito "SIN." A mí me parecía muy gracioso y nunca pensé que a Montesinos le importase, pero le importó. Tanto así que manda a secuestrar al perro, en serio, pasó una noche que yo estaba con él. Estábamos en la

³⁶ Podríamos referirnos en este nivel de análisis a la existencia de otras voces que no solo parten de los enunciados de los performers/testimoniados, sino a las voces que pueden surgir del texto didascálico, a los títulos de cada escena o a los subtítulos de acuerdo con la línea de tiempo; sin embargo, para cercar nuestra investigación, optamos por tomar las voces de quienes intervienen en la puesta en escena.

casa de mi papá y lo dejamos salir como siempre. A mí no me gustaba que se quedara solo así que me quedé cuidándolo; pero mi papá insistió en que entrara a la casa. Al rato salí y Vladi ya no estaba.

Tiempo después, en una entrevista a los entonces Ex Miembros del Destacamento Colina, Cecilia se entera que Montesinos manda matar al perro pero ellos lo regalan. Por lo menos eso es lo que Cecilia me dijo y eso es lo que yo escojo creer.

Pero lo que pasó con Vladi Perro no fue lo peor. **Cuando Cecilia quedó embarazada de mi hermanito menor, comenzaron a llegar los "regalitos" del tío Vladi.** En una ocasión fue un peluche con sangre o algo así, mi papá no me lo mostró, solo me contó. Me dijo que tenga cuidado al hablar por teléfono porque estaban intervenidos y recuerdo que pensé que estaba loco, que exageraba. Claro que después de los regalitos a Cecilia comencé a tomarlo mucho más en serio. La cosa se puso tan tensa que el primer viaje de mi hermano menor fue huyendo a Arequipa a los 8 meses, con otro nombre (Rubio y Tangoa 2014: 169 [énfasis nuestro]).



Figura 4. Amanda narra su historia y los actores presentan carteles con dibujos para ilustrar el suceso.

En este episodio, narrado en la escena 18, “Vladimiro Montesinos Perro”, el empleo de gráficos realizados en ese momento por los demás performers/actores completa el sentido al incorporar objetos que hacen referencia al suceso. En ese sentido, vemos que los objetos empleados no solo tienen la facultad de brindar verosimilitud, sino que es retórico y referencial (Ubersfeld 1998: 140).

En el caso de Manolo y de Sebastián, hallamos una perspectiva común, que parte de la relación de su madre y de su padre, respectivamente, con Vladimiro Montesinos. Esto se aprecia en la escena 7, “14 de setiembre del 2000 - Vladivideo”:

SEBASTIÁN: 14 de setiembre del año 2000, yo estaba en mi casa tomando desayuno justo antes de ir al colegio, de pronto me llama un amigo y me dice que prenda la televisión, que vea las noticias. Al prenderla, veo a mi papá, en ese entonces congresista de la República, recibiendo dinero del ex Asesor Presidencial y Jefe del Servicio de Inteligencia Nacional, Vladimiro Montesinos. Yo no le di mucha importancia, simplemente acabé mi desayuno y me fui a clases. Recuerdo que llegué unos minutos tarde y mi profesora Cecilia se sorprendió de que hubiese ido. Yo no entendía por qué, para mí era un día normal.

MANOLO: Tiempo atrás, mi mamá ya trabajaba como secretaria personal de Vladimiro Montesinos en el Servicio de Inteligencia. Un día, ella iba caminando por las oficinas y escuchó que Montesinos conversaba con un general, éste le decía que ya era tiempo de eliminar a mi mamá porque sabía mucho. Mi mamá se llenó de nervios y decidió sacar los vladivideos. Esto generó un revuelo mediático muy grande porque, además, Fujimori acusó públicamente a mi madre de ser testaferro de Montesinos. Sin embargo, para nosotros como familia eso no era lo más importante en ese momento debido a que a mis 15 años había embarazado a mi novia de 14. Hijo que no tuvimos (Rubio y Tangoa 2014: 158)



Figura 5. Hacia el final de la escena 7, Sebastián y Manolo juegan cabecitas con un globo blanco.

Resulta elocuente, en esta escena, el empleo del globo como metáfora del acto de corrupción. Así, mientras Sebastián en escena cuenta el momento en el que vio a su padre recibiendo dinero del Montesinos, tiene en su poder el objeto; mientras que, cuando inicia la intervención de Manolo, le pasa el globo a este último. En ambos testimonios resalta el desconocimiento de la magnitud del problema político de ese momento, por ello, juegan hacia el final con el objeto, pues, como se refiere en sus intervenciones, había sucesos en sus vidas personales que, en ese momento, les causaban mayor preocupación. Para ellos, el acontecimiento no tuvo mayor relevancia en sus vidas personales e incluso les era indiferente. Sin embargo, la revelación de los vladivideos marcaría un antes y un después en sus vidas y en la de sus familias. El “globo”, la esfera a la que no le prestaban mayor importancia iba a ser “reventado” por la inminente

realidad. Hacia el final de la escena, Amanda se acerca y revienta el globo, acción que metaforiza el quiebre que el referido suceso iba a representar.

La perspectiva de Carolina, además de estar marcada por la pérdida, trae consigo un ingreso forzoso a la toma de consciencia sobre el peligro al que, como familiar de una desaparecida, estaba expuesta. Esto queda en evidencia en la escena 16, "Patinar por las calles":

CAROLINA: Los años siguientes a la desaparición de mi hermana, los agentes del Servicio de Inteligencia Nacional vigilaban mi casa y le seguían los pasos a mi familia. Una tarde de 1994, salí a patinar con mis amigas por las calles cercanas a mi casa, cuando de pronto uno de los autos que le hacía reglaje a mi familia, nos cerró el paso. Nos siguieron por varias cuerdas hasta que finalmente logramos escapar. Cuando llegamos a casa, mi madre habló con mis amigas y les dijo: "Es mejor que no jueguen en la calle, son tiempos difíciles. Será mejor que no vuelvan por casa." **Esa tarde guardé mis patines y el resto de mi adolescencia no volví a patinar por las calles.** (Rubio y Tangoa 2014: 167)

En esta escena, los cuerpos de los performers/actors se movilizan de modo que representan la solidaridad con lo vivido por Carolina. De esta forma, al iniciar su relato, ella estaba sobre la mesa y, al finalizarla, los demás se suman y terminan todos sobre la mesa, en señal de compañía y apoyo. Es decir, pese a presentar perspectivas distintas de los acontecimientos relacionados con el CAI, sus miradas, a posteriori, convergen en el reconocimiento del otro. Esto es reforzado por la voces presentes.

Respecto de estas, están orientadas a retratar cómo los performers/testimoniantes vivieron estos sucesos y cómo -o no- los afectó. En ese sentido, en la obra se van acumulando estos fragmentos que dan cuenta, progresivamente, de qué significantes son constitutivos de la

identidad de cada uno. Si bien esta identidad está marcada por la experiencia de ser “hijo de”, la estructura de esta propuesta testimonial permite que los caminos de estos sujetos de diferente origen confluyan. Si antes no conocían la historia personal del otro, o, incluso, estaban en “bandos” diferentes, la escenificación permite la conexión desde la heterogeneidad. En esa relación emerge una coralidad convocante, que articula el discurso fragmentado por la misma experiencia traumática (Sarrazac 2013: 66) con las memorias personales, que son expuestas frente a los espectadores y los convocan, a la vez, a recordar ese tiempo histórico. Un ejemplo de esto es la experiencia sobre Tarata, escena en la que cada actor, en un escenario a oscuras, enciende un fósforo para contar su experiencia:



Figura 6. Carolina enciende un fósforo y se ilumina el rostro para enunciar la línea de tiempo:

1992 – Tarata.

LETTOR: Yo estaba internado en la Clínica San Juan de Dios, no sabía nada. 15 años después, gracias a Gisela Valcárcel que actuó en la película *Tarata* de Fabrizio Aguilar, me enteré qué pasó, y hace 3 años supe donde quedaba cuando fui a comer churros a Manolos.

MANOLO: Yo no sabía qué era *Tarata*, ese día estaba en el Callao, creo. Me enteré luego en el colegio, no le tomé importancia. Ahora entiendo por qué me llevaban tanto al Callao; no querían que me enterara de lo que pasaba en Lima.

SEBASTIÁN: Yo era muy chico en esa época y no me acuerdo de mucho; nosotros vivíamos en La Molina y mis papás no hablaban del tema.

CAROLINA: Esa noche estuve probándome vestidos para asistir al quinceañero. Me enteré a la mañana siguiente por las noticias. Entonces, mis padres empezaron a asistir a marchas por la paz y todos en casa teníamos que usar pañoletas blancas.

AMANDA: Yo lo vi todo por televisión y recuerdo la angustia de saber que mi papá estaba ahí cubriendo la noticia, fue el primer reportero en llegar porque sintió la explosión desde su oficina. Con ese reportaje mi papá se ganó un Emmy.

LETTOR: Gracias a la película *Tarata* me enteré para qué servían los *masking tape* en las ventanas. Era para que el vidrio no explotara con las bombas.

SEBASTIÁN: A mí, mi mampa siempre me dijo que los *masking tape* en la ventana servían para los temblores.

AMANDA: A mí, mi papá me llevó a ver el Banco de Crédito destrozado. Recuerdo que pregunté por qué habían puesto la bomba en la calle donde vivía la gente y no en la esquina donde estaba el banco, y me explicó: “Eso es el terrorismo y el terror no tiene sentido.” (Rubio y Tangoa 2014: 165 - 166)

A propósito de esta coralidad de voces en la forma testimonial, Beverley (1987: 11) sostiene que “el eje del testimonio [...] es la situación social problemática que el narrador testimonial vive o experimenta con otros”. En ese sentido, los relatos sobre la experiencia particular de Tarata confluyen en tanto los performers/testimoniante han vivido el hecho y lo reconstruyen a partir de su memoria personal: unos no recuerdan con claridad qué estaban haciendo u otros no conocieron el atentado hasta tiempo después. Esto permite al espectador acercarse a esos distintos modos de recordar poniendo en escena memorias, sobre un mismo suceso, que no dialogan entre sí. El eje que articula esta heterogeneidad, como lo refiere Beverley, es la situación problemática vivida desde la subjetividad de cada performer/testimoniante.

En *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, el espacio biográfico se amplía y posibilita la construcción de una identidad a partir de la puesta en diálogo de las diferentes experiencias. Esto les permite construir una narrativa de sí mismos en la que se desligan de las etiquetas que signaban su yo. Ya no se tratará, entonces, de victimarios o víctimas, sino del reconocimiento de que ese tiempo que heredaron no los define. Esto, en la puesta, se plantea en la escena número 22: Etiquetas:

Carolina reparte una etiqueta a cada uno de sus compañero, estos las ven y las intercambian hasta que cada uno recibe la que se supone que le corresponde. Las etiquetas dicen “victimario” para Lettor, “corrupto” para Sebastián, “vendido” para Amanda, “víctima” para Carolina y “cómplice” para Manolo. Luego, van a la mesa y escriben una respuesta personal en la parte de atrás de cada etiqueta, respectivamente dicen “perdóname papá”, “idealista”, “ignorantes”, “nunca más” y “¿quién no?” Finalmente, toman las etiquetas y cortan cada letra para

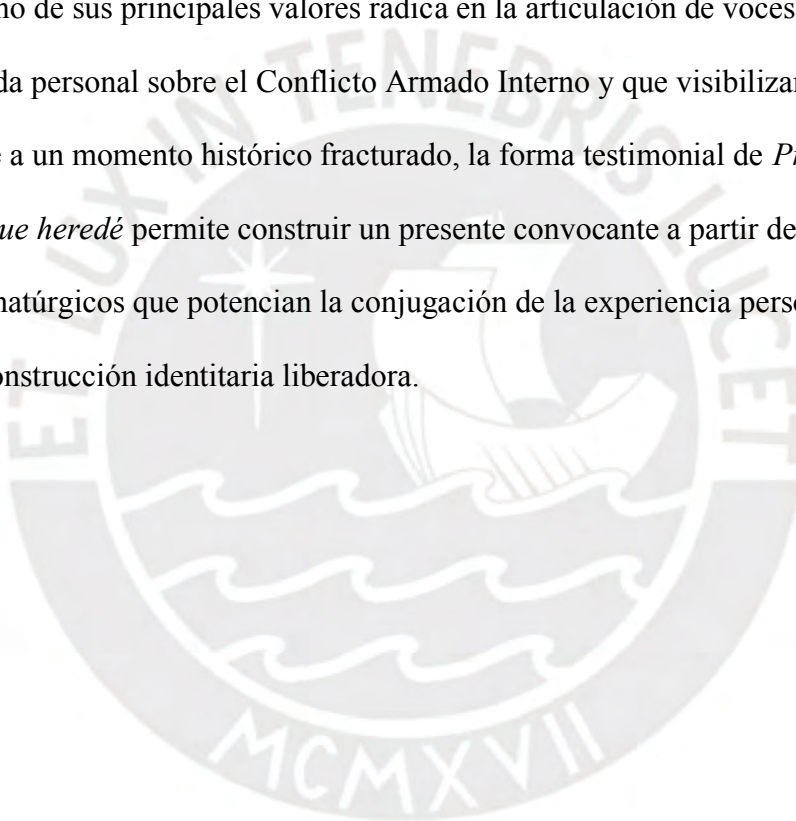
formar una nueva frase que dice “Vivo por reivindicar mi tiempo cálido”. Toda esta acción es captada por la cámara de circuito cerrado y proyectada en las pantallas. Una vez que se lee la frase completa, se retira la proyección. (Rubio y Tangoa 2014: 171 - 172)



Figura 7: Etiquetas.

De este modo, la escena resulta el espacio desde el cual afirman su individualidad y rechazan los estereotipos asignados. Su identidad, así, como hemos referido en nuestro análisis, por un lado, se construye en torno a la diferencia de sus familiares (herencia) y, por otro lado, de la puesta en diálogo con los otros. Esto también se evidencia en la escena final, en la que los cinco articulan un posible futuro suyo dentro de 10 años. La identidad, aquella que deviene de la interacción social y de la experiencia de vida surge, ahora, alejada de los determinismos que los encasillaban antes de su participación en *Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé*.

En suma, en este capítulo, mediante la exploración de los mecanismos dramáticos que configuran *Proyecto 1980-2000*, hemos constatado que la puesta en escena de la memoria personal, a partir de suceso histórico en común, posibilita la construcción de una identidad liberadora. A nivel estructural, el trabajo testimonial sigue una ruta de lo general a lo particular; es decir, el procedimiento parte del interés de dar cuenta de un conflicto social conocido por los peruanos y, a partir de ahí, se incorporan las voces personales. Incluso, sin incluir a “todas” las voces posibles, uno de sus principales valores radica en la articulación de voces diversas que aportan una mirada personal sobre el Conflicto Armado Interno y que visibilizan memorias subjetivas. Frente a un momento histórico fracturado, la forma testimonial de *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* permite construir un presente convocante a partir del empleo de mecanismos dramáticos que potencian la conjugación de la experiencia personal y que posibilitan una construcción identitaria liberadora.



CAPÍTULO 3. Mecanismos dramáticos e identidad escénica en *Pájaros en llamas*.

“Pasado que no ha sido amansado con palabras,
no es recuerdo, es asechanza”.

Laura Restrepo

En este capítulo, mi análisis se enfocará en *Pájaros en llamas*, obra testimonial escrita por Mariana de Althaus sobre la base de los testimonios de Marisol Palacios y Fernando Verano en torno a la muerte de seres queridos en accidentes aéreos. Abordaremos el análisis desde la exploración de los mecanismos dramáticos y de la función de la palabra como instrumento de acción, que posibilita la construcción de una nueva identidad de los performers/testimoniados. Esta emerge en escena en un intento conciliador con el recuerdo del pasado doloroso. Así, notamos que se da un procedimiento similar al de *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*; sin embargo, este se da de manera inversa. Si en la obra Tango y Rubio el punto de partida era la Historia social del CAI, en la propuesta de De Althaus, se parte de la historia personal para intentar abordar la experiencia del duelo.

3.1. La palabra como instrumento de acción

Todo testimonio, de acuerdo con Mabel Moraña (1997), es producido sobre la base de la información que brinda el testigo, ya sea que haya experimentado la experiencia o que la conozca como observador. En este principio se apoya la cuestión de la credibilidad y

verosimilitud³⁷. En el caso de *Pájaros en llamas*, está presente el principio de credibilidad, en tanto los performers/testimoniante están en escena y se apoyan en material documental para la construcción de la narrativa de su experiencia. En ese sentido, la palabra emerge como principal recurso para la configuración de lo que será la información que va a ser puesta en drama, y, posteriormente, puesta en escena. La palabra, de acuerdo con Vinaver “es acción [...] cuando produce un movimiento [...] de un estado a otro” (2016: 26). La palabra-acción, entonces, está más relacionada con las dramaturgias en las que existe un encadenamiento causal de sucesos. En el testimonio, siendo que la fragmentación es una de sus características, no prima la palabra-acción, sino lo que Vinaver denomina la “palabra instrumento”: esta “sirve para transmitir informaciones necesarias para la progresión de la acción de conjunto o de detalle” (2016: 26). La palabra como instrumento de la acción es, así, la pieza clave que será constitutiva de la forma que adquiere el teatro testimonial.

Esta “palabra-instrumento” genera “obras paisaje”, en las que no existe un centro más allá de la temática común, la cual es desarrollada de manera aleatoria (2016: 30), sin una progresión cronológica delimitada. La palabra, en nuestros objetos de estudio, da forma al testimonio que se basa en la memoria personal, previa al trabajo para la puesta en escena. Será tarea del dramaturgo el ponerla en drama, operación que en *Pájaros en llamas* resulta relevante. Por un lado, “poner en palabra” el testimonio del duelo, resulta una vía para procesar la experiencia traumática. De acuerdo con Maria Elmiger “el sujeto, en el duelo por la muerte de personas queridas, es asediado por lo traumático, ante ese golpe se desarma la trama significativa que sostiene su escena del mundo y a su propia subjetividad. La trama significativa rompe su encadenamiento, y el sujeto en duelo queda vaciado de significantes para enfrentar el agujero de

³⁷ Aspectos a los que nos hemos referido en el primer capítulo de esta tesis.

la embestida traumática” (2010: 19). Entonces, verbalizar, organizar la experiencia del trauma, insertarla en la cadena significativa, en el trabajo previo a la puesta en escena, constituye un primer hito del procesamiento del trauma. Por otro lado, la dramaturga, al “poner en drama” aquello “puesto en palabra” y configurar la puesta en escena, contribuye a la socialización de la experiencia, que es necesaria para que el sujeto asimile su pérdida y reconstruya una identidad.

En este sentido, resulta necesario establecer la relación entre palabra, memoria, discurso y puesta en escena. La puesta en palabra del testimonio personal, que deviene de un uso de la memoria, permite una construcción discursiva que narrativiza la experiencia personal. La dramaturga, sobre este aspecto, refiere:

El teatro testimonial es el que se basa en uno o más testimonios. El documental se basa en el documento. El documental puede incluir un testimonio, pero este no es el eje central. Hay teatro documental que no es testimonial y viceversa. [...] El teatro testimonial, aun cuando no sea de denuncia, es tremendamente político por definición, porque pone en escena aquello que está confinado a lo privado, a lo oculto, a lo censurado, a lo incómodo. [...] El teatro testimonial es subversivo y también sanador. Porque, aun cuando lo que se cuenta es terrible, es el relato de una victoria. Y esa victoria justifica que se cuente. [...] Todo el que participa en una obra testimonial es un sobreviviente, su relato es la historia de una pérdida y de una transformación. Y nos ofrece su historia como la prueba de que nosotros también sobreviviremos (2018: 17 - 18).

En ese sentido, la palabra del testimoniante es la materia prima del teatro testimonial en la poética de Mariana De Althaus. Esta palabra permite verbalizar la memoria de un acontecimiento

terrible y, a partir de esta verbalización, surge la posibilidad de articular el discurso que se va a plasmar en la propuesta teatral. Adicionalmente, la autora afirma: “Una obra testimonial no debería partir de una certeza, de una necesidad de explicar al público lo que uno ya sabe. Debería partir de una pregunta, de una necesidad de comprensión. El dramaturgo escribe la obra para encontrar algo que no sabe, no para ilustrar un mensaje” (2018:17). De ahí deviene el lugar del dramaturgo en la operación de poner en drama el testimonio: siempre en búsqueda de encontrar un saber que no sabe, que será adquirido hacia el final del proceso, cuando el sujeto se reinserte en la cadena signifiante. A continuación, revisaremos la forma testimonial en *Pájaros en llamas*.

3.2. La puesta en escena de *Pájaros en llamas*

Pájaros en llamas parte de las historias personales de Marisol Palacios y Fernando Verano, quienes atravesaron de forma cercana pérdidas de familiares en accidentes aéreos y que intervienen, además, en la puesta en escena. El padre de Fernando perdió a su primera familia (esposa e hijos) en el accidente del avión Lansa en 1971; y Marisol, a su pareja, Lorenzo de Szyszlo, en el del Boeing 737 de Faucett que se estrelló, en 1996, en Arequipa. Completan el elenco Gabriel Iglesias, Alberick García y Lizet Chávez, quienes alternan con los protagonistas encarnando diversos roles, tanto en la escenificación de sucesos pasados como en la narración.

La dramaturga, entonces, interviene como una mediadora que guía, articula y compone las voces de Palacios y de Verano para construir una dramaturgia testimonial en la que la memoria personal es un elemento constitutivo de forma activa y creadora.



Figura 8: Alberick García, Marisol Palacios, Fernando Verano, Gabriel Iglesias y Lizet Chávez.

En la puesta en escena estamos frente a un escenario en el que están presentes diversos objetos. Presentes también están, en la primera escena, tres actores que se mueven con soltura entre ropa, maletas y demás elementos que remiten a un accidente de avión. Es en los primeros textos en los que se presenta la temática de *Pájaros en llamas*. Así, Lizet Chávez enuncia un texto en ruso que se asemeja a un llamado a abordar en un aeropuerto. Después, un actor narra cómo se ve un accidente aéreo desde la tierra: “En el cielo hay dos aviones. Los dos van hacia el mismo lugar. Cuando dos aviones se encuentran en el aire, el cielo se ilumina. Y por un momento nos parece que tenemos la posibilidad de adivinar el trazo de la muerte” (2017: 1). En esa primera escena, también, otros dos actores dialogan; al parecer, este diálogo es entre una mujer viva y un hombre muerto. Este diálogo nos ubica entre los espacios que se van a transitar en la obra, que no solo son espacios físicos, sino espacios subjetivos, como ese encuentro entre personas que no están en el plano de los vivos, sino que transmiten una realidad que accedería a la representación a través del lenguaje. Esta representación mediante el lenguaje se completa con su representación visual, pues vemos a esos dos actores en escena (Ingarden, 1997: 157).

Podríamos afirmar, en ese sentido, que esa primera escena marca, en clave poética, la alternancia entre esas dos realidades: la objetiva y la subjetiva, aquella presente en la escena y la que sucede al posibilitar los encuentros con quienes ya no están vivos:

MUJER: ¿Cómo estás?

HOMBRE DOS: Estoy bien.

MUJER: ¿Y cómo es allá?

HOMBRE DOS: Es igual que acá.

MUJER: ¿Hay casas, edificios?

HOMBRE DOS: ...

MUJER: ¿Y existen los ángeles?

HOMBRE DOS: Sí, pero no como tú te lo imaginas.

MUJER: ¿Sufriste? ¿Te dolió?

HOMBRE DOS: Cuando vayas a morir, no tengas miedo. Porque no existe la muerte, pasas nomás.

MUJER: ¿Piensas en mí?

HOMBRE DOS: Mi memoria es tu memoria. Si tú piensas en mí, yo pienso en ti.

(De Althaus 2017: 1)

El estilo que prima en *Pájaros en llamas* es narrativo. De esta forma, los intérpretes, con empleo de material audiovisual inician la reconstrucción de la historia de los dos accidentes aéreos; la cual parte de la memoria y los testimonios de Marisol Palacios y Fernando Verano.



Figura 9. Narración de accidente aéreo.

En esta narración, los actores y performers/testimoniante irán cumpliendo roles diversos. A partir del análisis del texto, resulta relevante señalar que se diferencian las intervenciones de Marisol y de Fernando cuando no se interpretan a sí mismos. De este modo, aparecen el texto “Hombre”, “Hombre dos”, “Mujer”. Esto se puede ver en el relato del accidente aéreo en el que el padre de Fernando pierde a toda su familia, aquella que tuvo antes del nacimiento del performer/testimoniante de *Pájaros en llamas*.

HOMBRE: El 24 de diciembre de 1971, el avión LANSA 508 desapareció en el aire con 92 personas a bordo en vuelo de Lima a Iquitos.

Foto: recorte de prensa.

HOMBRE: El cineasta alemán Werner Herzog se salvó al no abordar el avión. El papá de Fernando, que esperaba en Iquitos a su mujer y sus hijos para celebrar la navidad, viajó a Pucallpa junto a los demás familiares de las víctimas, para esperar los resultados de la búsqueda del avión en la selva peruana.

MUJER: El papá de Fernando tiene que afrontar solo la búsqueda de los restos. Ninguno de la familia de Charo, su esposa, viaja a la selva. Solo su primo Gerardo decide ir a Pucallpa a acompañarlo.

HOMBRE: Viernes 31 de Diciembre de 1971. En la portada de El Comercio la fotografía del Capitán de la FAP junto con su esposa y sus tres hijos. El mayor de cuatro años, el segundo de dos, y el más pequeño de once meses. Era el único caso de alguien que perdía a toda su familia en el vuelo. (De Althaus 2017: 3 – 4)

En el escenario, están presentes diferentes objetos: ropa, sillas, etc, sin un orden aparente. Este desorden metaforiza el caos que deviene después de una experiencia de esta magnitud. Incluso la presencia de los cuerpos de los actores y de los performers/testimoniante, en diversos puntos del escenario, dan cuenta de esto. Además de la narración, también se representan diálogos del pasado de los performers/testimoniante; monologan y enuncian anécdotas previas a los accidentes, como la salida a comprar un domingo antes de la caída del avión en el que iba Lorenzo. Mientras ella lo esperaba, la abordó una angustia indescriptible:

MUJER: Ella empezó a llorar. Y a rezar. Por favor no te lo lleves, no te lo lleves. Solo había pasado media hora. Pero ella, quién sabe por qué, le rogaba a Dios que no se lo lleve.

HOMBRE DOS: Cuando él regresó, se sorprendió al verla llorando. ¿Por qué eres tan exagerada?

MUJER: Ella no supo qué contestarle. Solo lo abrazó y siguió llorando.

HOMBRE DOS: Faltaban dos días para la muerte de Lorenzo (De Althaus 2017: 3).

A eso se va sumando, progresivamente, la presencia de los performers/testimoniante, quienes se “interpretan a sí mismos”. Se alternan, entonces, las narraciones y la enunciación de información que se completa con recortes periodísticos que serán proyectados en el fondo del escenario. Esto permite la reconstrucción de los accidentes. Esta primera parte resulta altamente emotiva, en tanto los espectadores vamos comprendiendo la magnitud de las pérdidas. Si bien la forma de este inicio se asemeja al de una crónica, ya que nos pone en contexto, después la puesta en escena varía: ya no se centran las acciones en la descripción o narración, sino en la reflexión sobre los hechos.

3.3. La puesta en palabra del testimonio

La participación activa de Marisol y de Fernando posibilita una dinámica temporal retrospectiva, en la que se va del pasado al presente y viceversa. Estos tiempos, además, logran fundirse: lo que tenemos en escena es un presente cargado de memoria, que además se traduce escénicamente con el empleo de objetos.

HOMBRE: Un avión Boeing 737 de la compañía peruana Faucett se precipitó contra un cañón de los Andes a ocho minutos de la pista de aterrizaje del aeropuerto de Arequipa, a 1.000 kilóme[t]ros al sur de Lima. Ninguno de sus 123 ocupantes logró sobrevivir. El avión perdió el contacto con la torre de control a las 20.15 del jueves.

MUJER: En qué escena.

HOMBRE: Familiares desesperados aguardan noticias en Arequipa. Con anteojos oscuros, compungido, el pintor Fernando de Szyszlo se hallaba entre los familiares. Lorenzo, el joven hijo del pintor con la poeta Blanca Varela, fue una de las víctimas.

MARISOL: Se fue con su ropa favorita. A mí me gustaba y a él también, que yo le escogiera la ropa y se la pusiera en la cama mientras se bañaba. Los calzoncillos, las medias, el pantalón, la camisa, los zapatos. **Como hago con mis hijos ahora.** Esa mañana yo le preparé el maletín, le zurcí el pijama que estaba muy viejo, y le escogí una camisa a cuadros que le encantaba, un jean negro, su casaca de cuero, sus zapatos negros. Cuando el taxi llegó, él me dio un beso y me dio 200 dólares y las llaves de su auto. Yo no sabía manejar. ¿Para qué me das las llaves?, le pregunté. Y me respondió:

HOMBRE DOS: Nunca se sabe.

MARISOL: ¿El sabía? ¿El sabía que se iba a morir?

HO[M]BRE DOS: Nunca se sabe.

MARISOL: **Su otra casaca favorita, la guardo yo. Veinte años después de su muerte, aún la tengo conmigo. La guardé esperando el momento adecuado para regalársela a sus hijas cuando estuvieran grandes.** Ya están grandes, y aún no he encontrado el momento. (De Althaus 2017: 8 – 9 [énfasis nuestro])



Figura 11. Palacios junto a los objetos de Lorenzo.

En escena, Palacios cuenta con los objetos que conserva de Lorenzo, con lo cual nutre su testimonio y que permiten al espectador empatizar con el sufrimiento ocasionado por la pérdida. En su intervención, además, como resaltamos líneas arriba, se revela la articulación de su presente (la dinámica con sus hijos) con la del pasado (escoger la ropa de Lorenzo). Esta retrospectiva al interior de su discurso nos da indicios de la superación del duelo, que termina concretándose en escena.

Los testimonios de Palacios y Verano van exponiéndose paralelamente, marcados por la construcción escénica de atmósferas a partir de los poemas y canciones que han formado parte de sus vidas. Cada relato parece cerrarse de forma cíclica, es decir, se vuelve una y otra vez a la narrativa de la pérdida de cada uno. Esto marca el ritmo de la puesta en escena: de la descripción a la reflexión, es decir, del relato de la experiencia traumática a la incorporación de esta en su construcción identitaria. Por otro lado, la narración de la memoria por parte de Marisol es más profusa en detalles en tanto ella recuerda las circunstancias previas y posteriores a la pérdida de

Lorenzo; en contraste, la narración de Fernando toma la estructura de una investigación, pues antes del accidente había circunstancias de la vida de su padre que él no conocía, como la existencia de la familia que su padre perdió en el accidente aéreo de 1971 a bordo de un vuelo de Lima a Iquitos y cómo afrontó esa situación.



Figura 12: Fernando Verano.

Dado que el testimonio de Fernando está permeado por la investigación, concentra mayor información, pues no es solo su historia la que cuenta, sino la de su padre. Se alternan la narración, descripción, la poesía, y el diálogo que representa episodios de sus vidas. La combinación de estos recursos le da forma a la puesta en escena.

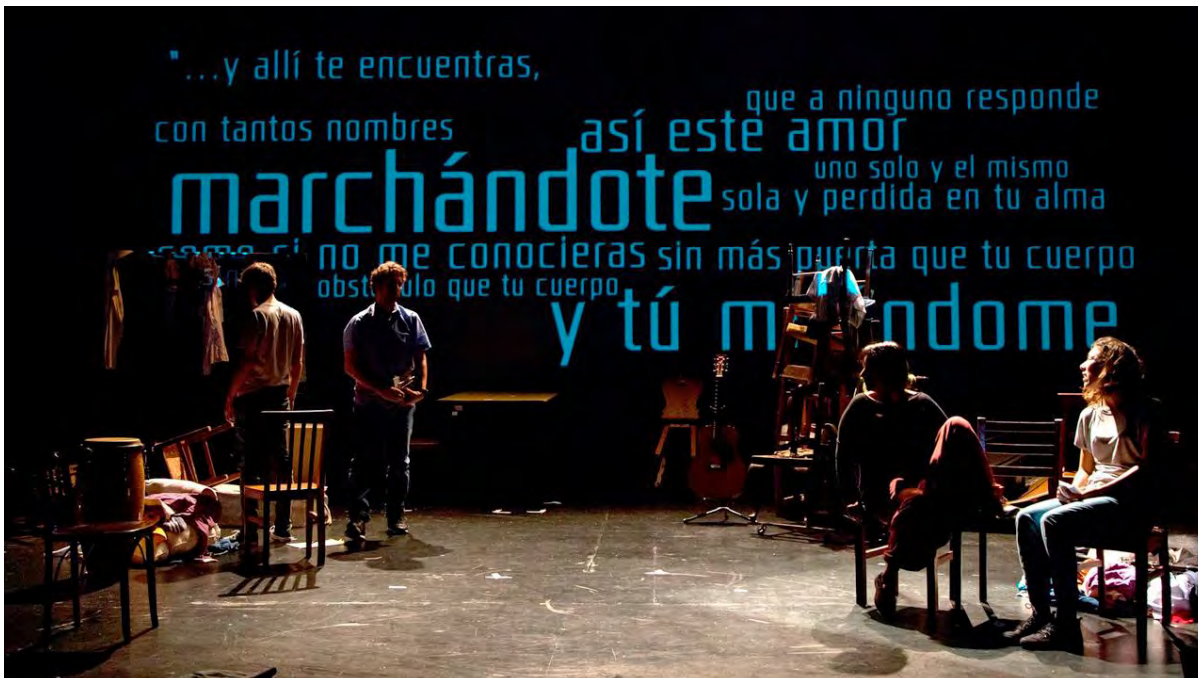


Figura 13. Marisol cuenta su encuentro con Blanca Varela, la madre de Lorenzo, encuentro en el que lee poemas inéditos de la poeta. Estos versos son proyectados al fondo del escenario.

El trabajo de la dramaturga, en ese sentido, es estructurar el drama conservando la memoria de los testimoniados. El ejercicio de expectación/lectura de *Pájaros en llamas* nos enfrenta a interrogantes acerca de la relación entre la invención de la ficción y la autenticidad de lo contado en escena, aspectos que revisamos en el capítulo 1. Esta ambigüedad es constitutiva del teatro testimonial, dado que se presenta como una ficción, que es una “forma de discurso que hace referencia a personajes y cosas que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador” (Pavis 1998: 206), pero se trata de una que ha sido construida en base a información auténtica, de testimonios individuales y con la revisión de material de archivo (como documentos periodísticos y fotos) para construir un conjunto de imágenes escénicas que consolidan el contenido de la obra.

Asistimos, así, a una puesta en escena que evoca hechos dolorosos mediante fotografías, recortes de periódicos, objetos de aquellos que ya no están vivos, además de la presencia de quienes sufrieron la pérdida, Marisol y Fernando, quienes rememoran/cuentan en primera persona no solo cómo procesaron el dolor y el sufrimiento, sino que evocan momentos previos (de un pasado cercano o lejano) a la muerte de sus familiares. Esta evocación se materializa mediante las intervenciones, tanto en primera persona, como en tercera, de García, Chávez e Iglesias. Esto le permite al espectador atar un hilo narrativo a través del fragmento. A nivel del texto dramático, se observa que no existe una separación entre escenas; esto, en la puesta en escena, es traducido mediante cortes dados por las intervenciones de los actores participantes.

Resulta importante, además, destacar que quien firma la autoría de *Pájaros en llamas* es Mariana de Althaus, lo cual supone que, en base a ese trabajo previo, la dramaturga ha escrito un guion que articula las experiencias de los protagonistas. La biografía, así, emerge como material de trabajo y la relación se complejiza en tanto Marisol Palacios y Fernando Verano están en escena, contando sus historias, reafirmando identidad, hablando de sí mismos, pero a la vez de su familia, de las personas a quienes perdieron, del duelo que llevaron y de cómo han reestructurado su vida a partir de esos episodios.

MARISOL: “Cuando pasó lo que pasó”. Me quedaba por las noches a oscuras llamándolo. No era una escena desesperada, solo insistente. Lo buscaba en todos lados, a veces me parecía verlo entre la gente. Escuchaba el mensaje en el contestador obsesivamente. Durante meses. [...] (De Althaus 2017: 11).

Se concreta así pretensión de “dar significación de la interioridad, de recuperar el pasado [...] para dilucidar el presente y alcanzar la identidad no textual que lleva a asumir el control de la propia vida” (Trastoy 2011: 5). Esto se logra a través de tres estrategias para la puesta en drama

o mecanismos dramáticos, principalmente: el manejo de la temporalidad a partir del fragmento, la incorporación del material documental y la alternancia de voces de los actores/narradores.

3.4. Mecanismos dramáticos. Temporalidad, fragmentación y retrospectiva.

El tiempo, en el teatro, desde la perspectiva del espectador, posee una doble naturaleza. Por un lado, está el tiempo escénico, que es el que se vive en el acontecimiento teatral, la representación. Este tiempo, de acuerdo con Pavis, “se desarrolla en un presente continuo, puesto que la representación tiene lugar en el presente: lo que ocurre ante nosotros lo hace en nuestra temporalidad, desde el principio al final de la representación” (1998: 477). Esta temporalidad es medible; en ese sentido, es objetiva de acuerdo con la duración de la puesta en escena. Por otro lado, existe el tiempo dramático, también llamado extraescénico. Este corresponde al tiempo de la ficción que se desarrolla en el espectáculo y no necesariamente se va a corresponder con el tiempo escénico. En el caso de *Pájaros en llamas*, no existe coincidencia entre ambas temporalidades, sino que toma relevancia el tiempo dramático. Este no es lineal, sino que se retrospectiva a partir de los fragmentos, en tanto permite contemplar sucesos de temporalidades diferentes (presente y pasado) e incluso hechos que han sucedido bastantes años antes del tiempo de la representación.

La estructura dramática aristotélica –en la que la imitación de la acción configura a la fábula, la cual está organizada en función de una crisis, evolución y desenlace, en la que se aprecia la transición del infortunio a la dicha– no es la que está presente. La estructura de la obra está basada en secuencias que no están articuladas de acuerdo con una causalidad, pero sí existe un

hilo conductor temático, que une narrativamente y conduce hacia una instancia conclusiva.

Estamos aquí frente a la simultaneidad³⁸.

Mientras que en el teatro dramático se propone una ordenación de modo que, de entre todas las señales comunicadas en cada momento de una realización escénica solo se enfatice una que, además, se sitúa en el centro, en el teatro posdramático la valencia y ordenación paratácticas apuntan a una experiencia de simultaneidad. A partir de ella frecuentemente [...] se abruma al aparato perceptivo (Lehmann, 2013: 52).

La fragmentación, también, se convierte en uno de los mecanismos dramaturgicos que configura la propuesta teatral. Si bien *Pájaros en llamas* inicia con una suerte de introducción, que está anclada en el presente de la representación y que remite al encuentro en escena de dos personas, una mujer que, desde el plano de los vivos, le pregunta a su interlocutor, sobre su experiencia con la muerte, esta escena se cierra y, con la presentación de una foto del archivo de Fernando Verano, inicia la narración de su historia personal en la voz principal de Gabriel Iglesias. Momentos después, esta línea narrativa se interrumpe y se inicia la que corresponde a la historia personal de Marisol Palacios. Esta dinámica, marcada por proyecciones de fotografías o recortes periodísticos que enfatizan el cambio de rumbo de la historia contada, continúa. Así, vemos que *Pájaros en llamas* está hilvanada a través de fragmentos, que dinamizan la puesta en escena. Este, de acuerdo con Sarrazac, “induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de puntos vista, la heterogeneidad. Permite contemplar [...] un conjunto de acciones dispares cuyos inicios, poco más o menos simultáneos, exploran pistas paralelas [...]” (2013: 102). La

³⁸ Consideramos que, si bien la obra objeto de nuestro análisis no se ajusta estrictamente a la estética posdramática, resulta importante señalar algunas características de dicha estética que están presentes, sobre todo a propósito de la estructuración del drama.

estructuración a partir de estas partes de un todo (la historia personal) posibilita la apertura de líneas paralelas, tal como se desarrolla la puesta en escena: por un lado, la historia de Fernando y, por otro, la de Marisol.

De acuerdo con Lehman, “géneros diversos se combinan en una misma realización escénica (danza, teatro narrativo, performance...) en la que todos los medios son empleados equitativamente; actuación, objetos, lenguaje apuntan paralelamente y apremian una contemplación relajada y veloz al mismo tiempo” (2013: 151). Así, es posible para el espectador notar que no existe una jerarquización determinada. No prevalece una voz por encima de la otra. El diálogo es creado a partir de la convivencia de relatos. Ambos performers/testimoniantes se encuentran en escena procesando su duelo, significando la pérdida. De este modo, existe una demanda de un espectador atento, que acumule la información y que, además, procese el sentido que solo se completará, en *Pájaros en llamas*, en la segunda parte, en la que ingresan Marisol Palacios y Fernando Verano.

La presencia de Palacios y Verano en escena apertura un espacio autobiográfico, que escénicamente se resuelve a partir del quiebre del tiempo lineal, de la narración en primera persona y de la fragmentación, estrategias a través de las que se alude a lo indecible de la experiencia traumática como única posibilidad de traducir lo real³⁹. A propósito de esto, Lehmann refiere lo siguiente “[...] lo real no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo [...] sino en la incertidumbre que plantea la *indecibilidad* sobre si se trata de realidad o ficción” (2013: 174). Esto nos lleva a la reflexión, además, sobre la anulación de la distancia entre persona y personaje, quiebre constitutivo de esta puesta en escena, ya que la remisión al yo

³⁹ Lo real apunta a lo que, más allá del sentido, se implica inherentemente dentro de todos los procesos de significación y que no se corresponde con ellos. Es descrito por Lacan como lo imposible de una situación o como lo que insistentemente no se inscribe.

actual de Verano y Palacios activa no solo varias capas de temporalidades, sino que insta en escena el delicado límite entre lo que pertenece al ámbito de la invención y a la realidad, de la representación / presentación. En *Pájaros en llamas* están presentes los dos procedimientos: representación, a través del trabajo de los otros tres actores, que escenifican episodios de la vida de los performers/testimoniantes; y presentación, con el discurso en primera persona, como se ha podido ver en las citas de la obra referidas líneas arriba. Así, como referimos al inicio, en el montaje, el rol de la palabra resulta esencial. La narración, descripción y cambios temporales estructuran *Pájaros en llamas*. Esto permite, también la toma de distancia del relato de aquellos sucesos traumáticos y el desarrollo de empatía. La autora, en el programa de mano, declara, al respecto, lo siguiente:

¿Cómo contar en el escenario estas historias desgarradas sin banalizar, sin caer en la tentación de hacer autoayuda o de poner el dedo en la llaga solo el gusto de verla sangrar? El desafío era asomarse a esos abismos del dolor para acercarnos a la comprensión, sin hundirnos en ellos [...] (2017: s/p)

Por otro lado, así como la fractura de la estructura temporal es un elemento que permite la configuración del drama a partir de la experiencia personal, otro elemento que posibilita esto es el espacio escénico, que funciona como una metáfora de la memoria. Este, como referimos líneas arriba, al inicio de la obra, se encuentra saturado de elementos: maletas, mesas, sillas, ropa, instrumentos musicales, etc., que están distribuidos sin aparente orden. Progresivamente, a medida que las narraciones y representaciones se desarrollan, el escenario va siendo despojado de los objetos dispersos, va siendo ordenado, a medida, también, en que estos son utilizados. Todo aquello que parecía no tener un rol fijo ni ser generador de ámbitos t́emporo-espaciales

diferenciados (espacios que corresponden al pasado, al presente, o que son públicos o privados) cumple más bien el rol de posibilitar la narración y, constantemente, actualizan la memoria.

Sostiene Lehmann: “el espacio deviene una parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como algo que permanece en un *continuum* de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio—temporales pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida” (2013: 280). En *Pájaros en llamas*, el espacio y los elementos escénicos que lo atiborran pretenden, desde nuestra perspectiva, ser una metáfora del caos después de la pérdida de un ser querido: un espacio ceremonial en el que los hechos dolorosos son puestos en escena no solo en la narración, sino en la presencia de objetos que recuerdan a aquellos que se fueron. En ese sentido, el espacio es una continuación de aquello indecible, de lo real, que evoca el dolor instalándose, en su caos y desorden, en el espacio de la vida a través de la ficción.

Nuestro trabajo incide, precisamente, en las estrategias dramáticas que han sido articuladas para la puesta en escena de la memoria a partir, principalmente, el manejo de la temporalidad, en tanto se anula la distancia entre actor/personaje para la reconstrucción de la historia personal y la evocación de los muertos; y se incluyen otros cuerpos (los de los actores) para establecer un diálogo con el pasado a partir del presente. La cuestión de la escenificación a partir de la memoria personal, de la articulación de discursos que se traducirán en puesta en escena en base al testimonio no deja de ser problemática. Esta problematicidad se debe a las marcas de ficción y de teatralidad que subyacen a la escena. Desde nuestra óptica, las estrategias que opera Mariana de Althaus en *Pájaros en llamas* constituyen un intento por desarticular mecanismos tradicionales, como la temporalidad y el espacio aristotélicos, en una exploración dramática a partir del testimonio y de la autobiografía que se enlazan con la ficción, dado que los elementos

biográficos, los testimonios, pasan a la ficción en tanto son organizados, escritos y articulados por la dramaturga.

En ese sentido, se apunta a una presentación más que a una representación: se deja la linealidad cronológica de lado para establecer un desarrollo a partir de fragmentos alternados que no solo dan información sobre la vida de los dos actores-protagonistas, sino que crean atmósfera a través de las palabras, que refuerzan el vínculo emocional y empático escena-espectador.

Plantea, así, su propia linealidad que deviene del procesamiento de la experiencia traumática. La tensión, de esta forma, ya no está en la oposición de protagonista – antagonista, sino en el manejo de las estrategias temporales y espaciales. Esta linealidad propia se colige con los planteamientos que, desde el psicoanálisis, se han realizado sobre la subjetivación del duelo: “la subjetivación del duelo [...] supone la factible recomposición significativa, lugar desde donde todo sujeto se encuentra representado. [...] Esa función subjetivante en el duelo permite el pasaje del campo de lo traumático (de la compulsión de repetición), a la posible reinscripción de la falta entretejida por el conjunto significativo” (Elmiger 2010: 19). De esta forma, la constitución de una linealidad propia, que no responde a la lógica causal ni cronológica, resulta un mecanismo para asumir la pérdida y recomponer identidad a partir de esa falta. Se trata de encontrar un sentido propio al caos generado por el trauma.

Dubatti afirma en *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos* que “el teatro crea dispositivos, de diversa morfología, que operan como estimuladores de la evocación de quienes ya no están entre nosotros” (2016: 148). El teatro testimonial y el empleo de las estrategias que hemos referido apuntan a eso. El mismo autor relaciona el concepto de teatro de los muertos con el de teatro perdido. Este, afirma, posee dos acepciones: la primera, relacionada con textos perdidos que pueden ser encontrados (literatura perdida / literatura conservada); y la segunda,

más pertinente a los fines de nuestro análisis, se refiere a la pérdida de los acontecimientos teatrales. En esta acepción, sostiene que “la pérdida es inseparable de la entidad ontológica (y de la función ontológica: poner un mundo a vivir efímeramente) del acontecimiento teatral” (152). Extrapolamos esta definición a lo escenificado en *Pájaros en llamas*: una puesta en escena que parte de la experiencia de la pérdida y que intenta, con la organización y articulación de los testimonios, *ser*, “poner a vivir un mundo efímeramente”.

El mundo que se pone a vivir, a través del recuerdo, es el del duelo; así, la dimensión de la pérdida cobra sentido en el momento mismo del acontecimiento escénico. Lo ausente, aquellos que han muerto, halla su generación en la acción de las presencias de los performers/testimoniados y de los actores, lo cual deriva en *poiesis*, ese ente nuevo que “se produce y es en el acontecimiento a partir de la acción corporal. [...] marca un salto ontológico: configura tanto un acontecimiento como un ente *otros* respecto de la vida cotidiana, un *cuero poético con características singulares*” (Dubatti 2016: 35). La *poiesis*, en ese sentido, pone el duelo a existir y a ser procesado en escena. Permite la verbalización y escenificación de lo real, mediante, en primera instancia, el empleo de la memoria personal como materia prima y, en segunda instancia, la fractura de la temporalidad, establecimiento de su propia linealidad y el manejo no tradicional del espacio y la alternancia de voces.

A lo largo de la obra, se construye una voz “en la invención de un discurso singular que produce un efecto específico sobre el sujeto lector” (Sarrazac, 2013: 229). De este modo el reconocimiento de esta voz atraviesa una toma de consciencia del sistema que construye un discurso y que “un sujeto se apropia para producir modos de significación que le son propios” (Sarrazac 2013: 230). Por un lado, está la voz de Marisol Palacios y, por otro, la de Fernando Verano, las cuales, dentro del sistema de *Pájaros en llamas*, permiten la construcción de un

discurso sobre la experiencia de la muerte. Este, como parte de sus experiencias personales, están permeados por modos propios de significación que De Althaus logra organizar para la puesta en drama del testimonio.

3.5. Construcción identitaria en *Pájaros en llamas*

La puesta en drama de la experiencia traumática permite a los testimoniantes, en primera instancia, la rememoración del pasado. Los recuerdos, en conjunción con objetos que completan las imágenes en la puesta en escena, son así exteriorizados. El espacio de lo íntimo se amplía; es decir, ahora espectadores, performers/testimoniantes y actores conocen ese espacio, o, en todo caso, conocemos el fragmento de ese espacio que nos han querido mostrar. Si el recuerdo era algo con lo que se tenía que lidiar, un elemento no procesado del trauma, en tanto no había sido verbalizado, ni convertido en obra de arte, ahora ya no solo pertenece a quienes vivieron la experiencia, sino a todo aquel que haya podido acceder a la puesta en escena o, en menor medida, a la lectura del guion. Esto, sin embargo, tiene una diferencia marcada que radica en que en la puesta en escena resultaba evidente, desde el inicio, el aspecto testimonial y que dos de los actores eran protagonistas de la experiencia real.

En la lectura del texto, pese a que el título incluye el rótulo de “obra de teatro testimonial” el lector va, progresivamente, percibiendo que las voces puestas ahí son de las personas que han vivido la experiencia. Así, nos enteramos de las vivencias de Fernando y Marisol y, en conjunto, reconstruimos su memoria. Al inicio el relato de los momentos previos a la experiencia traumática, los performers/testimoniantes ponen en evidencia estados anímicos diferentes, desde su experiencia familiar, que también nos revelan aspectos constitutivos de su personalidad, como la relación que llevaban con sus padres, hasta episodios de su vida con las

personas que perdieron en los accidentes de avión. En ese sentido, podemos afirmar que existe un tránsito identitario.

Esto nos remite a pensar en la identidad previa al suceso traumático, a otra identidad que es la que surge con el duelo, y a aquella que emerge después de la puesta en drama. Así se evidencia en el siguiente texto:

FER: Papá, hace más de diez años empecé a buscarte y muchas cosas han cambiado. Mamá se volvió a casar en el 2005, yo la llevé al altar en el día de tu cumpleaños. La familia ha crecido, hoy tienes 7 nietos y tu primer bisnieto acaba de nacer. En cuanto a mí, te cuento que durante años me confesaba siempre antes de volar. Siempre de los mismos pecados. Hoy tengo 42 años y siento que recién estoy viviendo mi vida. Estoy haciendo lo que me gusta y he encontrado el amor. Ha sido una liberación aprender a subirme a los aviones así como soy. (De Althaus 2017: 33)

Existe un antes y un después, no solo de la experiencia, sino de la verbalización realizada para la obra, necesaria, como ya referimos, para la inserción en la cadena significativa que otorga sentido de pertenencia y de realidad. Por su parte, un texto de Palacios refleja no solo el tránsito identitario, sino cómo vivió el proceso de creación a nivel familiar, a propósito de la enfermedad de su madre y cómo esto la obligaba, otra vez, a relacionarse con la posibilidad de la muerte:

Cuando recibí la propuesta para hacer esta obra, a mi mamá le descubrieron un cáncer. Durante el proceso de ensayos su enfermedad se fue agravando y me fui preparando para su muerte. **La muerte es la gran sanadora, pensaba yo por esos días. Es una gran oportunidad para sanar.** Destapa las cosas, genera conflictos y estos son oportunidades para elaborar. **Yo era diferente antes de la**

muerte de Lorenzo. Su muerte fue como meterme a un horno y salió otra persona. Tuve que empezar a ver la vida de otra manera. Pensar en cómo quiero irme de este mundo, valorar las cosas en su justa medida. **La muerte de Lorenzo fue sanadora.** Ahora lo veo así. Abrí mi casa. Y vi todo el amor. Mi mamá antes de morir, abrió su corazón. Me decía te quiero mucho, cosas que nunca decía antes. Y yo no sabía cómo reaccionar, no estaba acostumbrada. Me di cuenta de que había sido una buena mamá. Ya no tenía nada que perdonarle. No había quedado nada pendiente entre nosotras. Cuando aparece la enfermedad en el cuerpo, es porque la persona está sanando. Mi mamá me inculcó el miedo desde que nací. Lo hizo para protegerme, para que yo no tomara riesgos que pudieran dañarme. Los diez meses que la acompañé a morir, me liberaron del miedo. Cuando la encontró la muerte, ella estaba sanando, y yo también. **Su muerte me liberó del miedo. La muerte de mamá me liberó** (De Althaus 2017: 32[énfasis nuestro]).

En este fragmento resulta claro cómo la perspectiva de Marisol Palacios cambia con la experiencia de la muerte. La verbalización de su estado antes y después de la muerte de Lorenzo así lo demuestra. En el texto se puede ver que la muerte ha resultado sanadora y que el encuentro con ella, a propósito de la enfermedad de su mamá, ya no poseyó el tono traumático y desesperanzador que tuvo antes. Una identidad que mira hacia el futuro ha surgido. En el caso de Fernando, esto surge también, pero de forma parcial:

FERNANDO: Querido hermano, hace mucho tiempo que pienso en este misterio que nos une: que para que yo pudiese nacer tú tenías que morir. No fue nada justo, ya lo sé. Nunca será justo que un niño de cuatro años muera, y mucho menos de la

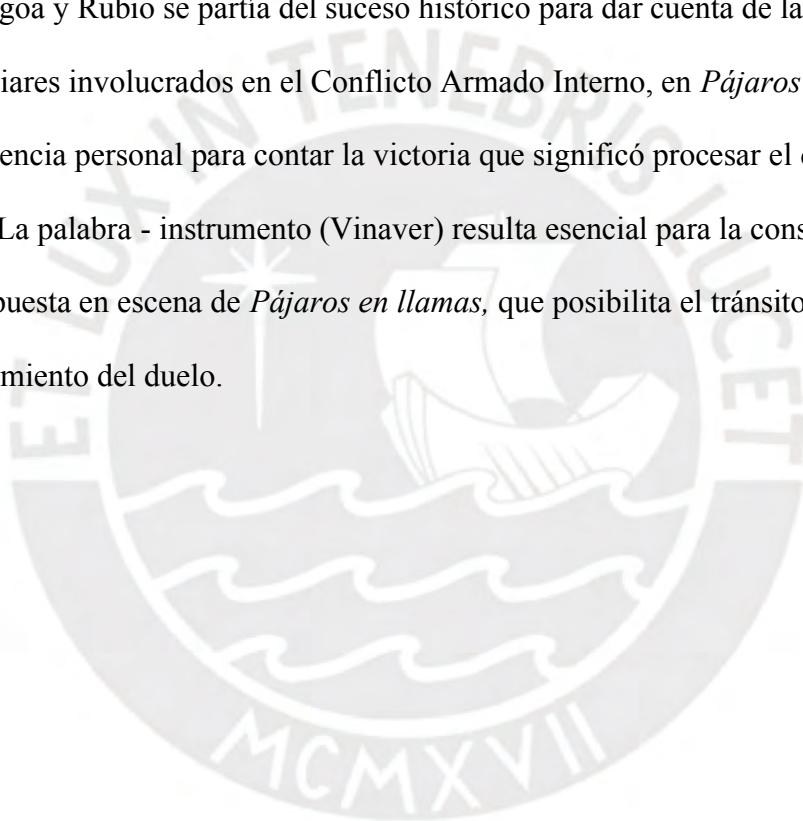
forma en que moriste. Pero así es la vida. Así es el mundo de los hombres. Nuestro padre quiso llamarnos a ambos con el mismo nombre, y en ese gesto de *nombrar*, quiso darnos el mismo lugar en su corazón. Eso tampoco es justo, pero así es la vida. Así somos los hombres. **No podemos hacer mucho ante tanto dolor.** [...] **Hace mucho tiempo que pienso que mi vida pesa el doble, que tengo que vivirla por mí y por ti. Y eso, no quiero que siga siendo así. No es justo. Si pudiese, le pediría a tu espectro que salga para que realmente descanse en paz.** Porque es justo que los difuntos habiten en otro mundo y quede de ellos la memoria, el recuerdo y el amor de quienes los conocieron. **Si pudiese, hermano, te sacaría del espejo donde tú te reflejas cada vez que yo me veo. Si pudiese conseguirlo, podría notar cuán distintos somos, cuán diferente es tu belleza de la mía, tu alma de la mía. Si pudiese, te subiría a un escenario.** (De Althaus 2017: 34 [énfasis nuestro]).

Fernando, quien ha tenido que cargar la asignación del nombre de su hermano muerto, en este fragmento en el que se dirige a él, revela que la superación de ese duelo inicial, que incluso precede a su nacimiento, continúa siendo una carga, pero ahora se trata de una carga consciente. La puesta en palabra de la experiencia dolorosa, en él, no obra bajo los mismos parámetros que en el caso de Marisol. Sin embargo, ahora, ha insertado en el sentido del mundo esa falta que es constitutiva de sí mismo.

En *Pájaros en llamas*, obra de teatro testimonial, la palabra que contiene al testimonio resulta generadora del procesamiento del trauma y vehículo para la emergencia de una identidad diferente, construida a partir de la puesta en drama, más bien, en la puesta en escena. En la obra de Mariana De Althaus, los testimonios de la experiencia íntima, personal, dan forma a una

experiencia universal como lo es la muerte. El punto de partida para la puesta en drama es lo privado y, a partir de esa información, la autora ficcionaliza el testimonio que cobra potencia en escena al contar con la presencia de Verano y Palacios, los performers/testimoniante.

Los mecanismos dramáticos terminan por dar sentido a la obra de arte que, a partir de la experiencia privada busca confrontar al espectador con una experiencia universal: el duelo. A diferencia de *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, el procedimiento es inverso; si en la propuesta de Tango y Rubio se partía del suceso histórico para dar cuenta de la experiencia personal de familiares involucrados en el Conflicto Armado Interno, en *Pájaros en llamas* se parte de la experiencia personal para contar la victoria que significó procesar el duelo desde el espacio privado. La palabra - instrumento (Vinaver) resulta esencial para la construcción, textualización y puesta en escena de *Pájaros en llamas*, que posibilita el tránsito identitario a partir del procesamiento del duelo.



Conclusiones

Trabajar la creación desde la letra y desde el cuerpo, a partir de una experiencia personal, resulta una experiencia delicada. Esto en tanto la memoria que se revisa puede poseer un contenido que resulta doloroso para el testimoniante. Sin embargo, en esta investigación, hemos demostrado que la puesta en palabra y la posterior puesta en escena permite reelaborar la identidad a partir de los recuerdos. Para esto, el teatro posee mecanismos que conciernen a su propia naturaleza convocante, de comunidad, que potencian la palabra del testimoniante y que permiten al espectador reconocer situaciones críticas de las que ha sido parte como sociedad (el Conflicto Armado Interno, por ejemplo) o empatizar con el dolor del otro (la experiencia del duelo). En ese sentido, en esta investigación identificamos la relevante función de la palabra, que permite, en primera instancia, la verbalización del testimonio y, en segunda instancia, la articulación por parte de los dramaturgos y dramaturgas del drama.

He revisado las relaciones entre el teatro documental y el teatro testimonial para poder enmarcar la línea de desarrollo de este tipo de teatro; esto con la finalidad de reconocer que esta práctica no es reciente, y que responde a la necesidad de dar cuenta de una realidad fracturada, en crisis, y que tiene diversos alcances, tanto a nivel de manifestación en contra del orden social, de visibilización de minorías o de alcance educativo. Los alcances del teatro testimonial son indesligables, consideramos, de la necesidad de visibilizar voces de sujetos silenciados por la historia oficial y, por otro lado, de la problematización de lo real mediante la puesta en escena de episodios de vidas privadas. Esto, de acuerdo con nuestra investigación, se corresponde con el auge de lo biográfico y las narrativas de yo en las que el sujeto toma un lugar central, pues su autoreferencialidad es un punto estable dentro de una sociedad en constante cambio. La literatura y el teatro nos brindan, así, herramientas de anclaje.

El teatro testimonial en nuestra ciudad no se aleja de lo que sucede en América Latina. De este modo, identificamos que presentan características en común, como estatuto liminal de este tipo de teatro, el vaivén entre la realidad y la ficción, y la posibilidad de procesamiento de experiencias traumáticas, cruzan este tipo de propuestas. Una explicación al auge de las formas testimoniales, tanto en el teatro como en otras artes, podría estar en lo que mencionamos líneas arriba acerca del yo como único punto estable en una sociedad en constante cambio. Sin embargo, nos atrevemos a pensar en cómo la espectacularización de la vida cotidiana podría estar influyendo en este tipo de manifestaciones artísticas. Así, cabría preguntarse sobre los límites del uso de la vida privada para la construcción de este tipo de puestas en escena.

En esta línea, identificamos que el teatro testimonial en Lima se caracteriza por “otorgar” voz de una minoría en lo que corresponde con la visibilización de sujetos que no han sido tomados en cuenta por la Historia oficial. El testimonial en Lima se orienta, también, por tomar como relevante lo biográfico y privado. Ambas orientaciones, en conjugación con mecanismos dramáticos, permiten la construcción de una identidad nueva de los performers/testimoniante a posteriori de la puesta en escena.

Me he enfocado en cómo la estructuración dramática de las dos obras testimoniales que analizamos posibilita la articulación de memoria e identidad. Sostuve, en primera instancia, que el teatro testimonial es un espacio privilegiado para la visibilización de sujetos que han estado al margen o cuyas voces no han sido tomadas en cuenta e incluso estigmatizadas en determinado conflicto social. Tal es el caso de *Proyecto 1980 - 2000*, en el que las voces de los performers/testimoniante cobran relevancia y esto posibilita el desprendimiento de una herencia determinista; y permite la separación del estereotipo para construir una identidad renovada con miras al futuro como sujetos individuales. Esto, articulado con el procedimiento escénico,

apertura una forma de decir, de poner en palabra la experiencia, la cual, organizada mediante mecanismos dramáticos, como la corralidad, la multiplicidad de voces, la composición a partir del fragmento y el quiebre de la cronología lineal, operan a nivel de la estructuración de la propuesta teatral para consolidar la construcción de esa identidad nueva. En ese sentido, sostenemos que *Proyecto 1980 - 2000* se inserta en un espacio fronterizo, en el que la dinámica realidad/ficción dota a la escena de un potencial transformador. Hemos constatado que la puesta en escena de la memoria personal, a partir de suceso histórico en común, posibilita la emergencia de una identidad liberadora. El teatro responde ante la crisis de las estructuras sociales y ante la crisis del sujeto brindando herramientas para construir identidad sin dejar de lado el aspecto histórico y social.

Por su parte, en *Pájaros en llamas*, la orientación ya no parte de un hecho social, sino de la experiencia del duelo. Si bien consideramos que la relevancia social de esta propuesta es de menor incidencia que *Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé*, el análisis de la propuesta de De Althaus nos ha permitido acercarnos a la puesta en escena del testimonio como una estrategia de procesamiento del duelo. Frente a la fractura de la propia vida, a partir de la pérdida de un ser querido, ¿cómo se vuelve sobre esa terrible realidad? *Pájaros en llamas* logra una subjetivación del duelo, en tanto los performers/ testimoniantes logran insertar su experiencia dentro de una cadena significativa que se mueve entre la realidad y la ficción: la autora hilvana y guía la construcción de una narrativa sobre la experiencia traumática. Esta narrativa, por su naturaleza dual, propia del teatro testimonial, posibilita la reconstrucción identitaria de los performers testimoniantes. El teatro, así, brinda herramientas para la superación del trauma, la escena se consolida como un espacio en el que las fronteras se borran y en el que es posible el resurgimiento del yo.

El teatro, que porta vida y que a la vez es efímero, se alza como un espacio que genera pensamiento crítico. Un lugar al que podemos ir a mirar vidas ajenas, particularmente, como pasa en el teatro testimonial, pero en el que terminamos mirándonos, interpelándonos y empatizando, o no, con el otro. En ese sentido, en estas dos propuestas testimoniales, si bien se emplean recursos similares y propician la construcción de identidades que superan el yo previo y/o el trauma, el funcionamiento de estos recursos varía, principalmente, por la naturaleza de los testimonios y por los procedimientos que se emplean. Así, una dramaturgia testimonial que privilegia visibilizar voces que han sido estigmatizadas y dejadas de lado, necesita del marco histórico social en el que se insertarán esas historias personales; mientras que una dramaturgia testimonial que potencie la voz del yo como punto de anclaje frente a una experiencia personal traumática, no necesitará un hecho histórico social del cual desprenderse, sino que tendrá como esencial la palabra de los testimoniantes y la experiencia privada. Ambas estrategias responden a la crisis constante, en el que los mayores significantes, que dan sentido a la existencia en el mundo, se han ido diluyendo o cambian constantemente. Frente a esto, el teatro testimonial emerge como una vía posible para anclar las voces de la historia privada, y logra así dar cuenta de su época y de su tiempo.

Bibliografía

AURCH, Leonor

2007 *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

BAUMAN, Z.

2005 *Identidad*. Buenos Aires: Losada.

BEVERLEY, John

1987 “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. vol. 13, número 25, pp. 7–16.

BORGDOFF, H.

2005 “El debate sobre la investigación en artes”. Encuentro Arte como Investigación en Felix Meritis. Encuentro llevado a cabo en Amsterdam, Holanda. Consulta: 7 de junio de 2018.

<http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>

BENZA, Rodrigo

2013 “Una mirada al Perú: teatro documental contemporáneo”. Consulta: 10 de noviembre de 2017.

https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Una-mirada-al-Per%C3%BA_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf

BROWNELL, Paola

2013a “Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales”. *Actas del Congreso Internacional de Cuestiones Críticas*. Consulta: 10 de noviembre de 2017.

http://www.celarg.org/int/arch_publici/brownell_pamelacc.pdf

2013b “La escenificación de la mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro de Vivi Tellas”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Rio Grande do Sul: vol. 3, número 3, pp. 27 – 41.

CHÁVARRY, Carlos

2017 “Pájaros en llamas”. En *Perú.21*, 15 de junio de 2017. Consulta: 11 de noviembre de 2019.

<http://blogs.peru21.pe/cronicasmarcianas/2017/06/pajaros-en-llamas.html>

CORVIN, Michel

1997 “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 201 – 228.

CONTRERAS, María

2017 “Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Bogotá: vol.12, número 1, pp. 173 - 196.

DAWSON, Fisher

1999a “Defining Documentary Theatre”. *Documentary Theater in the United States: An Historical Survey and Analysis of its Content, Form, and Stagecraft*. London: Greenwood Press, pp. 1 – 25.

1999b “The Autentifying Sign Systems of Documentary Theatre Stagecraft” *Documentary Theater in the United States: An Historical Survey and Analysis of its Content, Form, and Stagecraft*. London: Greenwood Press, pp. 27 – 57.

DE ALTHAUS, Mariana

2017 *Pájaros en llamas*. Versión inédita.

2018 “El árbol y sus ramas” Prólogo en *Todos mis hijos*. Lima: Alfaguara.

DIHARCE, Natascha.

2015 “Teatro testimonial: una propuesta de educación intercultural”. *Diálogo Andino [online]*. Madrid: número 47 pp.123 -132. Consulta: 10 de octubre de 2017.

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-26812015000200013

DUARTE, Coca

2013 “Estrategias de aproximación a lo real mediante el documental chileno Galvarino” *Apuntes de teatro*. Santiago, Chile: número 138, pp. 40 – 51.

DUBATTI, Jorge

2007 *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

2010 *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

2017 Una filosofía del teatro. *El teatro de los muertos*. Lima: Fondo editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

ELMIGER, Maria Elena

2010 “La subjetivación del duelo en Lacan y Freud”. *Revista Mal-estar e subjetividade*. Fortaleza: número 1, pp. 13 – 33. Consulta: 1 de octubre de 2019.

<https://www.redalyc.org/pdf/271/27116941002.pdf>

EVANS, Dylan

1997 *Diccionario introductorio al psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

HERNÁNDEZ, Paola

2011 “Biografías escénicas: *Mi vida después*, de Lola Arias.” *Latin American Theatre Review*, vol 45, n° 1, Fall 2011, pp. 115-128.

INGARDEN, Roman

1997 “Las funciones del lenguaje en el teatro” En *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 156 - 165

KALAWSKI, Andrés

2007 *Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas postdictadura*. Tesis de maestría en Literatura. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Consulta: 10 de marzo de 2019.

<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108980>

LEHMANN, H.

2013 *Teatro posdramático*. México: CENDEAC y Paso de Gato.

LEÓN-LÓPEZ, Patricia

2011 “El duelo, entre la falta y la pérdida”. *Desde el Jardín de Freud*. [S.l.]: número 11, p. 67-76. Consulta: 2 de octubre de 2019.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/27217/39636>

LUQUE, Álvaro

2016 “El diario personal en la literatura: Teoría del diario literario”. *Estudios de literatura*, vol. 7, Castilla, 273 - 306.

LUQUE, Gino

2014 “Memorias traumáticas, narrativas de yo y reelaboración del pasado en Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé”. *Gestos: Revista De Teoría Y Práctica Del Teatro Hispánico* 29, no. 58: 111 - 119.

MEDINA, Lucero

2018 *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)*. Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado. Consulta: 10 de agosto de 2019.

http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12514/MEDINA_H%20c3%9a_LUCERO_CAROLL.pdf?sequence=5&isAllowed=y

MORAÑA, Mabel

1997 “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”. *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*. Caracas, Ex-cultura, 1997, pp. 113 - 149.

PAREDES, Bryan

2017 “Entrevista a Mariana de Althaus”. En *Correo*, 11 de julio de 2017. Consulta: 11 de noviembre de 2019.

<https://diariocorreo.pe/espectaculos/mariana-de-althaus-sobre-pajaros-en-llamas-es-una-declaracion-de-amor-754871/>

OBREGÓN, Ezequiel

2017 “El biodrama. El caso de *Maruja enamorada*, de Vivi Tellas”. *Poéticas de liminalidad*. Lima: Fondo Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 129 – 146.

PAVIS, Patrice

1998 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

PISCATOR, E.

1976 “Del arte a la política”. *Teatro político*. Madrid: Ayuso, pp. 7 -28.

1976 “El drama documental” *Teatro político*. Madrid: Ayuso, pp. 33 - 59.

ROBLES, Leticia y RODRÍGUEZ, Olga

2013 “Sentarse a la mesa: entrevista a Sebastián Rubio sobre la obra *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. En *Crítica Latinoamericana*. Consulta: 12 de setiembre de 2019.

<http://criticalatinoamericana.com/entrevista-a-sebastian-rubio-proyecto-1980-2000-leticia-robles-moreno-olga-rodriguez-ulloa/>

RUBIO, Sebastián y TANGO, Claudia

2014 *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. *GESTOS: Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 58 (noviembre).

SABUGAL, Paulina

2017 “Teatro documental: Entre la realidad y la ficción”. *Investigación teatral* vol. 7, n° 10 – 11, Veracruz, pp. 111 – 129.

SANCHEZ, José

2007 *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.

SARRAZAC, J.-P.

2013 *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, D.F.: Paso de Gato

SEDA, Laurietz

2014 "Trans/Acciones de la memoria: Proyecto 1980/2000: El tiempo que heredé." *Gestos: Revista De Teoría Y Práctica Del Teatro Hispánico* 29, no. 57: 65-80.

SIBILLA, Paula

2008 *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SOTOMAYOR, Paola

2016 "Teatro testimonial y contemporáneo en Chile: Dilemas éticos y estéticos". *Revista Nuestra América*, número 10, pp. 193 -203.

TRASTOY, Beatriz

2011 "La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo". En *Artea. Creación e investigación escénica*.

UBERSFELD, Anne

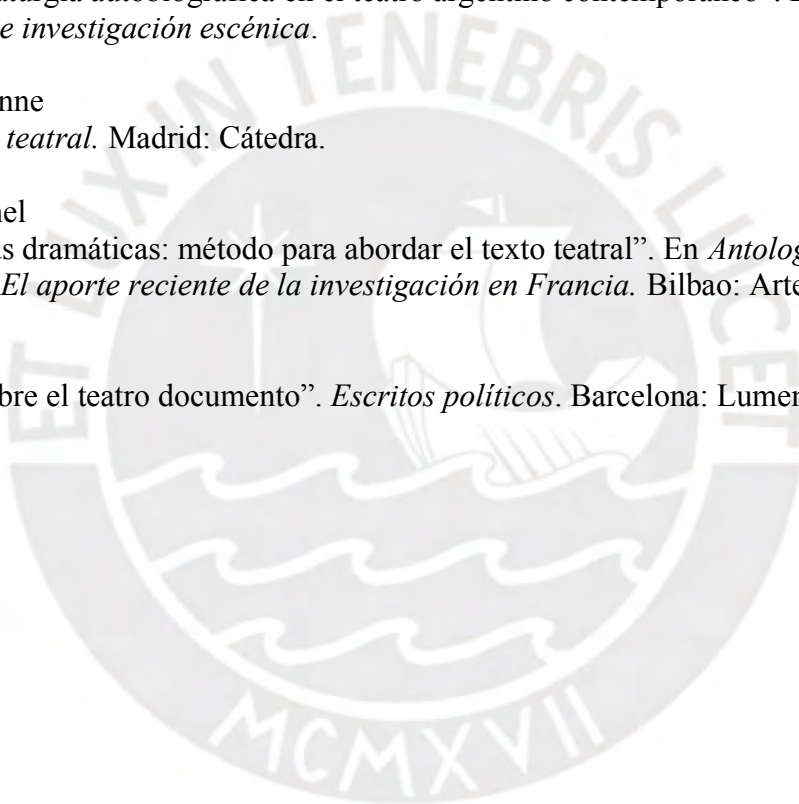
1998 *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

VINAVER, Michel

2017 "Escrituras dramáticas: método para abordar el texto teatral". En *Antología de teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai.

WEISS, Peter

1976 "Notas sobre el teatro documento". *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, pp. 99 – 110.



Anexo I

Proyecto 1980 – 2000. El tiempo que heredé

ESCENA 01: HERENCIA

CAROLINA: Las personas tenemos características comunes, las cuales nos definen como seres humanos; sin embargo, no existen dos seres humanos exactamente iguales. Las diferencias que observamos entre las personas como los rasgos del rostro, el color de la piel, el tipo de cabello y el color de los ojos son consecuencia directa de la herencia. Otras características son producto exclusivamente de la acción del ambiente y no son heredables, como el carácter y el comportamiento, los cuales adquirimos a lo largo de nuestras vidas. Por ello, aunque un ser humano fuera clonado, es decir, si se hiciese una réplica exacta de uno mismo, esta copia no podría ser un nuevo yo. Esta copia tendría que experimentar las mismas situaciones, emociones y vivir el mismo tiempo histórico para ser igual al original.

ESCENA 02: NACIMIENTOS

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: fotos de los nacimientos y de las familias de los actores, se muestra cómo éstas son intervenidas con plumones mientras cada uno comparte con el público las circunstancias en las que nació.

MANOLO: Julio de 1984, llega a la puerta de la casa de mi madre, mi "tía" Violeta. Llega a anunciar que ella también está embarazada de mi padre. Febrero de 1985, nazco yo, un mes después, mi hermana Andrea.

SEBASTIÁN: 7 de marzo de 1984, nazco en San Isidro a las 5:30 de la mañana. Mi mamá decide ponerme de nombre Sebastián para no llamarme igual que mi papá y mi abuelo.

LETTOR: 5 de junio de 1987, nazco a las 11:46 de la noche después que a mi mamá le habían dicho que no podía tener hijos. Tiempo después, fui bautizado y mi padrino fue el ex presidente

Alan García.

AMANDA: 1982, nazco el 13 de mayo en Miraflores. Durante el embarazo, mi papá saca los pies del plato, así que a los pocos meses que nací, mis padres se separan. El primer recuerdo que tengo de mi papá es en un video en el que se me ve muy asustada conversando con un señor de bigotes. Mi mamá cuenta que cada vez que veía un señor de bigotes en la calle, corría a abrazarlo gritando: "¡Papá!"

CAROLINA: En 1975, mi madre trabajaba como profesora en el Internado de las Hermanas Ursulinas en el balneario de Ancón. Un día, su hermano José fue a buscarla para pedirle que regrese a Lima y le ayude con el cuidado de Dorita, su pequeña hija de 4 años que acababa de ser abandonada por su madre biológica. Desde entonces, mi madre y mi tío José se dedicaron al cuidado y crianza de Dora. En Lima, mi madre retornó a sus clases universitarias, así se dio la oportunidad de que mis padres se conocieran y se casarán el 14 de abril de 1978. Mi tío José fue el testigo. Cuando yo llegué a este mundo, ya tenía una hermana mayor y una familia muy particular.

La proyección se va.

LÍNEA DE TIEMPO: 1980 – SENDERO LUMINOSO

MANOLO: 1980, el grupo terrorista Sendero Luminoso le declara la guerra al estado peruano.

ESCENA 03: CARTAS

AMANDA: 1980, mi papá se vuelve oficialmente periodista por órdenes del partido. Para poder moverse libremente como *freelance*, el gobierno de Cuba le dona su primera cámara y así él puede viajar a Centro América a estudiar las guerrillas. Por eso acepta ser corresponsal de Univisión, era la coartada perfecta.

Se proyectan en las pantallas, las cartas del papá de Amanda captadas por la cámara de

circuito cerrado.

Los otros actores leen las cartas del papá de Amanda.

MANOLO: *San Salvador, 5 de enero de 1989. Queridos chanchitos, esta carta la lleva un señor de la embajada peruana que se la entregará a Benjamín y él a ustedes. Los extraño mucho, pero todavía no sé si me quedo o me regreso.*

CAROLINA: *Managua, 11 de enero, 1987. Voy a tratar de entrevistar a los contras que antes eran los policías del dictador Somoza y que con la ayuda de Reagan han organizado su ejército. Queremos saber si hay la posibilidad de que se unan con los gringos para invadir Nicaragua.*

LETTOR: *Arabia Saudita, 13 de diciembre, 1990. ¿Los estoy aburriendo? Estaba en la religión. Todo está escrito en el Corán, desde cómo rezar hasta como limpiarse el poto con agua y con la mano izquierda, por eso comen con la derecha. ¿Cómo haría mi chanchito que es zurdo?*

SEBASTIÁN: *Arabia Saudita, 31 de diciembre de 1990. Le dije a la mamá que no se preocupara si empieza la guerra porque yo no voy a estar en el frente. Para las bombas ya tengo mi máscara y mi traje antigás.*

Amanda lee una postal de su papá.

AMANDA: *Nicaragua. Chanchitos, los extraño mucho. Cada vez que veo a un niño como los de la foto me acuerdo de ustedes. Ellos acá son muy felices porque todos pueden estudiar y tomar su leche. Todos tienen papá, no son como esos niños sin papá que viven camino a la playa. ¿Te acuerdas, chan- chito? Los que viven frente a los locos. Acá todos tienen un papá al que le llaman Sandino, o Carlos Fonseca como le dicen algunos, ya les contaré más luego. Hace mucho calor y hay muchos volcanes y lagunas. Abríguense para que no les de tos. Cuiden a su mamá. Besitos para los abuelitos. No se olviden de llamar a la abuelita Jesús. Su papá que los quiere. Gilberto. 18 de noviembre de 1984. Yo tenía tan solo 2 años.*

La proyección se va.

LÍNEA DE TIEMPO: 1987 – CRISIS ECONÓMICA

CAROLINA: A fines del gobierno de Alan García, el Perú atravesaba una de las crisis económicas más grandes de su historia: escasez de alimentos y otros productos básicos, y una inflación que llegó al 2.775% en 1989.

LÍNEA DE TIEMPO: 1999 – RE-REELECCIÓN

LETTOR: En 1999, el congreso habilita la re-reelección de Alberto Fujimori. ESCENA 04:

COLEGIO MILITAR

LETTOR: En ese mismo año, mi familia pasaba por una crisis económica y decide mudarse de Jesús María a Zárate. Lo único que creía conocer de Zárate es que había un penal; que la gente vivía bajo calaminas, en arenales; que habían choros y que no tenían agua potable. Entonces, mi mamá decidió meterme a estudiar en el mejor colegio de Zárate: Martín Esquicha Bernedo. Era grande, militarizado y estudiaban todos los hijos de los empresarios en ascenso. Esos que viven en Huachipa, Campoy, Zárate. Creo que mi mamá me metió ahí porque un día le dije que quería estudiar ballet y se asustó. Como no quise estudiar en un colegio militar, me negué a ir hasta que un mes después mis padres me obligaron.

Cuando llegué al colegio, era grande y escuchaba desde afuera como el Técnico Urbina decía:

SEBASTIÁN: ¡A ver, listos! Los pabellones: 1°, 2°, 3°, 4°, 5°. MANOLO: No hay 5°, profe.

SEBASTIÁN: ¡Silencio!

LETTOR: Pero todo esto fue reemplazado cuando vi mi uniforme. Tenía hombreras, riñoneras, botones, insignias, hasta un quepí... *fashion* que están de moda ahora. Me sentía Luis Miguel en "La Incondicional."

SEBASTIÁN: ¡A ver, a correr! ¡1, 2...! TODOS: ¡3, 4!

LETTOR: Cuando entré al salón de clases, sentí que entraba a una cárcel, esas que salen en las novelas mexicanas. Entonces, vi un lugar adelante, fui y me senté hasta que un chico se me acercó y me dijo: "¡Tú! ¡Párate! ese es mi lugar." Lo miré y recordé lo que me dijo mi tío: "Si alguien se quiere pasar de vivo contigo ¡pégale! porque tú tienes cara de niño del colegio La Inmaculada, o sea ¡cara de huevón!" Me paré, lo miré a los ojos y me fui para atrás. Vi que un chico estaba sentado solo y me senté junto a él, y comprendí por qué estaba solo... apestaba a diablos. Tuve que pasar todo el día con él hasta que llegó la hora de salida y fui corriendo a los brazos de mi abuela que me preguntó: "¿Qué tal tu día hijito?" Yo le dije: "Sácame de aquí, por favor. Quiero bañarme."

LÍNEA DE TIEMPO: 1992 – DIVORCIO

SEBASTIÁN: 1992, mis padres se separan y me voy a vivir de La Molina a San Isidro con mi mamá.

LÍNEA DE TIEMPO: 1992 – DISOLVER

Se proyectan en las pantallas, videos de archivos con imágenes del momento en el que Fujimori anuncia la disolución temporal del congreso y de la ocupación militar que se dio en Lima como consecuencia a este hecho.

La proyección se va.

AMANDA: el 5 de abril de ese mismo año, el presidente Alberto Fujimori da el autogolpe de Estado.

LÍNEA DE TIEMPO: 1986 – ABOGADO: VLADIMIRO MONTESINOS

MANOLO: 1986, mi mamá ya tenía negocios de importaciones. Tuvo un problema con la aduana que casi la lleva a prisión. Le recomendaron un abogado que lo resolvió todo rápidamente, su nombre: Vladimiro Montesinos Torres.

ESCENA 05: INVITACIÓN QUINCEAÑERO

Se proyecta en las pantallas, una tarjeta de invitación captada por la cámara de circuito cerrado.

CAROLINA: Era la mañana del martes 14 de julio de 1992. Mi hermana estudiaba Educación Inicial en la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta. Hace varios meses que el país vivía en toque de queda y después de las 6 pm era muy peligroso movilizarse. Ir a su universidad era complicado porque se encontraba en las afueras de la ciudad, por eso ella debía quedarse en el internado. Esa era su cuarta semana. Se iba los martes al mediodía y regresaba los viernes en la tarde noche.

Ése día estaba contenta porque empezaría sus clases de gimnasia rítmica y por fin podríamos hacer coreografías a dúo. Le entregué su invitación y le recordé que el viernes 17 de julio sería el quinceañero de Giuliana, una de nuestras mejores amigas. Le insistí en que viniese temprano porque, ya sabe, me da miedo la gente, además no estaba muy segura del vestido, era muy bonito, de piel de ángel; pero la costurera insistió en que el *strapless* no me iba bien porque soy plana. Mi hermana me dijo que no me preocupara por- que nuestra familia genéticamente es así: "El vestido es una mini y tú llegas- te temprano a la repartición de piernas. Ellas captarán la atención." Esa mañana acordamos que iniciaríamos los preparativos para festejar nuestros cumpleaños, ese año sí los celebraríamos. Me dijo: "Ya verás, pronto llegarán tiempos mejores." Esa fue la última vez que hablé con ella.

La proyección se va.

LÍNEA DE TIEMPO: 1991 – REGRESO DEL GOLFO

AMANDA: 1991, mi papá regresa de la guerra del Golfo Pérsico, ahí mismo viaja a Somalia donde contrae el cólera. Después de eso, sus viajes disminuyeron.

ESCENA 06: PERTEX

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: los actores tomando pisco alrededor de una mesa mientras Lettor se dirige al público.

LETTOR: Cuando era niño, pasé por todas las enfermedades: sarampión, varicela, impétigo, brucelosis o fiebre Malta y pertex. Todas me marcaron pero la más fuerte fue pertex. Síntomas: dolor de cabeza, náuseas, mareos, fiebre, vómitos, cansancio para subir las escaleras y caminar, y mi cadera comenzó a descalcificarse. No se había escuchado nunca un caso de esos en Perú, solo en Asia o Europa.

Cuando mi mamá recibió la noticia de que me quedaba un año de vida o en el mejor de los casos me esperaba una parálisis, se fue a llorar a la parte más alejada de la Clínica San Juan de Dios, mientras mi papá combatía el terrorismo en provincia. Como mi cadera comenzó a descalcificarse, tuvieron que enyesarme desde el pecho hasta los tobillos con un palo al medio, me había deformado. Este yeso lo tuve durante 5 años. Cada 4 meses, por un periodo de 15 días, me lo quitaban y coincidía con las vacaciones de mi papá. Todos hacían una fiesta para ver mis piernas libres, es el único momento feliz que recuerdo con él.

La proyección se va.

Se escucha la canción "Pollito con papas." Carolina se acerca a Lettor y lo invita a bailar.

Sebastián interrumpe colocando un banco en medio de ambos. Carolina y Lettor dejan a

Sebastián solo.

ESCENA 07: 14 DE SETIEMBRE DEL 2000 – VLADIVIDEO

Mientras Sebastián habla con el público, Manolo se acerca con un maletín negro, se sienta junto a él y empieza a inflar un globo blanco.

SEBASTIÁN: 14 de setiembre del año 2000, yo estaba en mi casa tomando desayuno justo antes

de ir al colegio, de pronto me llama un amigo y me dice que prenda la televisión, que vea las noticias. Al prenderla, veo a mi papá, en ese entonces congresista de la República, recibiendo dinero del ex Asesor Presidencial y Jefe del Servicio de Inteligencia Nacional, Vladimiro Montesinos. Yo no le di mucha importancia, simplemente acabé mi desayuno y me fui a clases.

Recuerdo que llegué unos minutos tarde y mi profesora Cecilia se sorprendió de que hubiese ido. Yo no entendía por qué, para mí era un día normal.

Manolo le pasa el globo a Sebastián, este lo amarra mientras Manolo conversa con el público.

MANOLO: Tiempo atrás, mi mamá ya trabajaba como secretaria personal de Vladimiro Montesinos en el Servicio de Inteligencia. Un día, ella iba caminando por las oficinas y escuchó que Montesinos conversaba con un general, éste le decía que ya era tiempo de eliminar a mi mamá porque sabía mucho. Mi mamá se llenó de nervios y decidió sacar los vladivideos. Esto generó un revuelo mediático muy grande porque, además, Fujimori acusó públicamente a mi madre de ser testaferro de Montesinos. Sin embargo, para nosotros como familia eso no era lo más importante en ese momento debido a que a mis 15 años había embarazado a mi novia de 14. Hijo que no tuvimos.

Manolo y Sebastián juegan cabecitas con el globo. Amanda se acerca y se detiene en medio de ambos, saca una navaja y revienta el globo. Manolo y Sebastián se retiran.

ESCENA 08: PRIMERA MARCHA

AMANDA: En esos momentos, mi papá era director de Canal N que fue el primer medio en hacer públicos los ahora famosos vladivideos, vídeos donde se podía ver a personajes influyentes y políticos del país recibiendo dinero de manos de Montesinos a cambio de favores. Los reporteros del N se encargaron que la transmisión en vivo del video fuera vista en plena sesión del Congreso. Esto destapó la corrupción del gobierno y propició la caída del régimen

Fujimorista.

Yo estaba en el centro de Lima con unos amigos cuando nos enteramos de la noticia y salimos a celebrar. Éramos cachimbos en la universidad y ya asistíamos a nuestras primeras marchas por la democracia. Para ellas, mis papás, cada uno por su lado, trataron de adiestrarme sobre cómo lidiar con los gases lacrimógenos. Mi papá trató de enseñarme a usar la máscara antigás que traje del Golfo Pérsico. Mi mamá me dijo que llevara un pañuelo y una botella de agua, que mojara bien el pañuelo y respirara por ahí.

LÍNEA DE TIEMPO: 1992 – CANTUTA

MANOLO: El 18 de julio de 1992, nueve estudiantes y un profesor de la Universidad La Cantuta son secuestrados y ejecutados por un escuadrón de aniquilamiento del Servicio de Inteligencia del Ejército denominado Destacamento Colina.

LÍNEA DE TIEMPO: 1989 – CRIANZA DE PALOMAS

CAROLINA: En 1989, inicio la crianza de palomas y empiezo a interesarme por los estudios de la herencia.

ESCENA 09: GENÉTICA

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: fotos de los actores y de sus padres. Los actores utilizan plumones para marcar sobre las fotos las similitudes y diferencias físicas señaladas por Carolina.

CAROLINA: Las características físicas que observamos en las personas son la expresión de los genes que heredamos de nuestros padres. Un gen posee dos alelos, estos pueden ser dominantes o recesivos. Los dominantes son los que se expresan y los recesivos son los que permanecen enmascarados. *(Mirando las fotos de Lettor y sus padres)* Las cejas pobladas son dominantes

sobre a las cejas ralas y los labios carnosos sobre los labios finos. (*Mirando las fotos de Amanda y sus padres*) El rostro cuadrangular y los pómulos salientes son dominantes sobre el rostro ovalado y los ojos oscuros sobre los ojos claros. (*Mirando las fotos de Sebastián y sus padres*) El cabello crespo y oscuro es dominante sobre el cabello ondeado y claro. Así como el mentón en "V" sobre el mentón cuadrangular. (*Mirando las fotos de Manolo y sus padres*) La nariz aguileña es dominante sobre la nariz normal y la frente angosta sobre la frente amplia.

La proyección se va.

ESCENA 10: ÁRBOL GENEALÓGICO

MANOLO: Espera, yo siempre pensé que lo único que había heredado de mi papá era lo deportista y lo mujeriego. Les explico por qué con mi árbol genealógico.

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado:

Carolina dibujando el árbol genealógico de Manolo en el piso.

MANOLO: Mi abuela nena, se casa con mi abuelo Víctor Manuel Jaime IV. Ellos tienen 4 hijos: mi tía Techí, mi tío Irvin, mi tía Paty, y por supuesto mi papá Víctor Manuel Jaime V. Mi abuela tenía una hermana: mi tía abuela Carlota. Ella se casa con el Sr. Hildebrando Vázquez, más conocido como Nini. Ellos tienen 3 hijos: Yayo, Karina y Carlota. Ellos vendrían a ser primos hermanos de mi papá, ¿no es cierto? Mi papá conoce a mi mamá, tu tía Maty, Carito, me tienen a mí y me ponen de nombre Víctor Manuel Jaime VI. Ellos creen que le voy a poner a mi hijo el mismo nombre pero eso no va a pasar, eso muere ahí.

Mi papá, no contento con mi mamá, conoce a mi ya mencionada tía Violeta y tienen a mi hermana Andrea. Mi papá, no conforme con eso, tiene otra mujer y tiene 3 hijas más.

Obviamente no contento con eso, conoce a otra mujer y tiene 2 hijas más. Mira Carito, te la hago fácil. Mi papá tuvo como 6 mujeres y en total tuvo 11 hijas y 2 hijos varones.

Mi mamá decide separarse de mi papá por obvias razones. Ese mismo año, mi tía abuela Carlota da a luz a la menor de sus hijas y muere en el parto. Es así que mi tío abuelo político empezó a frecuentar más a mi madre y se vuelven pareja. Es decir, mi tío abuelo político pasó a ser mi padrastro y mis tíos mis hermanastros, así todo quedó en familia. ¿Ves Carito que lo único que heredé de mi padre es lo mujeriego?

AMANDA: Lo pendejo no se hereda.

La proyección se va.

LÍNEA DE TIEMPO: 1989 - VIAJE A MOQUEGUA

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: fotos del papá de Lettor durante su trabajo en provincia.

LETTOR: En 1989, mi mamá y yo visitamos a mi papá que se encontraba en una base militar en la provincia de Moquegua, que en ese entonces era zona roja. Cuando llegamos, se nos acercaron dos mujeres y nos preguntaron a dónde íbamos. Mi mamá les dijo que iba a visitar a un familiar. Ellas se ofrecieron a acompañarnos, pero mi mamá les dijo que no. Cuando nos dirigíamos a la base, mi mamá se dio cuenta que estas mujeres nos seguían, así que apresuró el paso y las perdió. Cuando llegamos a la base, mi madre les contó esta historia a los militares y a mi papá, empezó a describir a las mujeres y ellos las dibujaron hasta que mi mamá las identificó. Mi papá nos dijo que eran terroristas, que secuestraban personas llegadas de la capital, les sacaban información y luego las mataban.

La proyección se va.

ESCENA 11: HÁBEAS CORPUS

Se proyectan en las pantallas, imágenes de la habitación de Dora, la hermana de Carolina.

CAROLINA: No recuerdo bien el día, solo recuerdo que era diciembre de 1992. Hacía varios

meses que mi familia había presentado un Hábeas Corpus para determinar el paradero de mi hermana que estaba desaparecida desde la madrugada del 18 de julio de ese año. Lo único que sabíamos era que un destacamento militar había irrumpido en su universidad, secuestrándola junto a otros estudiantes y un profesor. Esa tarde, llegó a casa mi tío José, traía la respuesta del Poder Judicial. Daba muchas vueltas y no quería decirnos a mamá ni a mí. Leí el documento. Era absurdo leer que ella no existía, que mi hermana no existía para el Estado. Empecé a alzar la voz mientras conversaba con mis padres: "No puede ser, cómo que no existió. ¿Quién durmió en el cuarto de al lado? ¿Quién compartió nuestras vidas todos estos años? Si para ellos no existe es porque se les debe haber perdido la documentación y tenemos que llevar su partida de nacimiento, su libreta electoral, su carnet universitario y demostrar que existe porque no es posible que te desaparezcan de un solo plumazo, ¿verdad?"

Aquella noche debí comprender la magnitud de todo y decidí que no quedaría impune. Que mientras yo estuviera viva, haría todo lo posible para que se hiciera justicia, para que me dijeran dónde estaba y me devolvieran los restos de mi hermana. Dentro mío quise convencerme de que estaba en una pesadilla, en un mundo paralelo, absurdo, que pronto despertaría, que nada de esto estaba pasando, pero pasó.

La proyección se va.

LÍNEA DE TIEMPO: 1995 – AMNISTÍA AL DESTACAMENTO COLINA

LETTOR: En 1995 el gobierno de Alberto Fujimori da la amnistía al Destacamento Colina. Unos años antes, mi papá regresa de combatir el terrorismo y me acompaña en mi rehabilitación para empezar a caminar.

ESCENA 12: KARISMA

Mientras Manolo habla con el público, se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por

la cámara del circuito cerrado: los otros actores leyendo periódicos y revistas con la foto de la mamá de Manolo en las carátulas. Luego, los actores armarán barquitos de papel con estas portadas hasta llenar la mesa.

MANOLO: Recuerdo que fue una mañana que desperté y mi mamá no estaba en la casa, para variar. Era la quinta vez en la semana. No le tomé importancia, desayuné y me fui para el colegio. Cuando terminaron las clases, me fui a mi entrenamiento. En ese entonces, jugaba fútbol. Recuerdo muy bien ese día porque en el camino comí uno de los mejores lomos saltados de mi vida y además cuando llegué a mi entrenamiento me dieron la noticia de que sería titular el fin de semana. Estaba teniendo un gran día en realidad.

Terminé, me fui a mi casa y al llegar lo primero que hice fue preguntar por mi mamá. Me dijeron que aún no había llegado, eran como las 8 de la noche. Como yo a veces solo pienso en mis cosas, no le tomé importancia, me bañé y me puse a jugar Play con mi hermano. En algún momento de la noche, hemos sentido que se cerraba la puerta de la casa. Era mi mamá con 2 maletas, entró a su habitación, atrás de ella iba mi padrastro, mi tío Nini. Yo pensé que se iría de viaje a Estados Unidos por trabajo como siempre. En algún momento, mi mamá entró a la habitación donde estábamos con mi hermano y nos dijo que se iría de viaje con el pelado. En ese momento, todo era extraño, al menos para mí. Yo en realidad no sabía lo que estaba pasando, lo único que sabía era que Montesinos, el pelado, estaba prófugo de la justicia y que mi mamá quería proteger a su amigo y eso para mí estaba mal. Pensaba que si se iba con él y agarraban a Montesinos, mi madre también iría presa. Entonces, recuerdo ver a mi hermano que no podía decir ni una sola palabra. Pensé: "¡Huevón! ¿Por qué no dices nada?" Yo, sin embargo, me llené de cólera, reaccioné automáticamente, le metí un puñetazo a la pared y le dije un montón de cosas a mi mamá. Le dije que no tenga miedo, que afronte, que a la mierda lo que

diga la gente, que esto lo íbamos a enfrentar como una familia, que no se vaya. Me fui de la casa. Me cuenta que se quedó llorando con mi tío y mi hermano por mi reacción.

En la calle me encontré con unos amigos que me invitaron a jugar fútbol. Ya después, cuando regresé a la casa, mi mamá me recibió con un gran abrazo y me dijo que no se iría, que iba a ser fuerte. Esa noche, los teléfonos no dejaban de sonar. Ahí comprendimos que la verdadera batalla para nosotros como familia recién empezaba. Lo gracioso es que esa noche me volví a molestar con mi mamá porque no me dejó salir a jugar fútbol.

Manolo se dirige hacia la mesa y bota al piso todos los barquitos que se han ido armando a lo largo de su monólogo, la cámara del circuito cerrado lo sigue.

Tiempo después, me enteré por las noticias que Montesinos decidió fugarse del país en el velero Karisma luego de los vladivideos. Entonces, entendí que mi mamá había decidido irse con él para que no sospechara que fue ella quien filtró los videos a la prensa.

LÍNEA DE TIEMPO: 1983 – MASACRE UCHURACCAY

Se proyecta en las pantallas, la información de la línea de tiempo captada por la cámara de circuito cerrado.

LETTOR: El 26 de enero de 1983, sucede la masacre de Uchuraccay en Ayacucho. Ocho periodistas, un guía y un comunero fueron asesinados en Huanta cuando fueron a investigar el levantamiento del pueblo en contra de Sendero Luminoso.

La proyección se va.

ESCENA 13: BARRIOS ALTOS - LAS TORRES

AMANDA: Mi papá se salva por un pelo de Uchuraccay, estaba enfermo y no pudo viajar. En los ochenta, esos fueron sus inicios como reportero de guerra. En los noventa, después de contraer el cólera en Somalia, deja de viajar. Además, el fujimontesinismo comenzaba a tener

fuerza así que supongo que había algo interesante para él acá en Lima. Ese verano, mi mamá nos obligó a trabajar con él para reconectarnos, así que además de cargar cables, ayudar con los stand up y pautear archivos, ayudamos en la recreación de la matanza perpetrada por el Destacamento Colina en noviembre de 1991, en una pollada en el distrito de Barrios Altos, uno de los distritos más populosos de Lima.

Mi hermano hizo de un niño de más o menos 8 años y yo de una niña de más o menos 4 que jugaban al lado de la cama mientras el papá tomaba cervezas con un amigo. Al sonar los primeros disparos, mi hermano me metería de un tirón bajo la cama. Mi papá le dio indicaciones muy específicas: "Si bien tienes que lograr que guarde silencio, es tu hermanita menor y ante todo tienes y quieres protegerla." Luego, entraría una persona tirando la puerta a patadas y disparando sin mirar. Mi papá imitó el ruido de las balas con una olla y coheteillos.

Amanda coge una olla y coheteillos, prende los cohetes y los mete en la olla. Se escucha la explosión.

Esos fueron nuestros inicios en Univisión. Nos divertíamos mucho con mi papá y su asistente aprendiendo a grabar y editar. Hicimos varios videos, hasta que llegó el video clip de "Las Torres" del grupo Los no sé quién y los no sé cuantos, que luego sacan al aire.

Se escucha la canción "Las Torres," los actores bailan una pequeña coreografía.

Un terrorista, dos terroristas, se balanceaban sobre una torre derrumbada. Como veían que resistía, fueron a llamar a un camarada. Un terrorista, dos terroristas, un guerrillero emerretista, un traficante en el Huallaga se balanceaban sobre una torre derrumbada. Como veían que resistía, fueron a llamar a Alan García. Un terrorista, dos terroristas, un guerrillero emerretista, un traficante en el Huallaga, el búfalo aprista, Agustín Mantilla, Alan García y su compañía, Villanueva se balanceaban sobre una torre derrumbada. Como veían que resistía...

Apagón. La música se detiene.

MANOLO: ¡Apagón!

LÍNEA DE TIEMPO: 1992 – *TARATA*

Carolina enciende un fósforo, se ilumina el rostro y enuncia la línea de tiempo.

CAROLINA: 16 de julio de 1992, el grupo terrorista Sendero Luminoso hace estallar dos coches bombas en la calle Tarata, en el corazón de Miraflores, Lima.

ESCENA 14: APAGÓN

Cada actor enciende un fósforo y se ilumina el rostro mientras dice su texto.

LETTOR: Yo estaba internado en la Clínica San Juan de Dios, no sabía nada. 15 años después, gracias a Gisela Valcárcel que actuó en la película *Tarata* de Fabrizio Aguilar, me enteré qué pasó, y hace 3 años supe donde quedaba cuando fui a comer churros a Manolos.

MANOLO: Yo no sabía qué era *Tarata*, ese día estaba en el Callao, creo. Me enteré luego en el colegio, no le tomé importancia. Ahora entiendo por qué me llevaban tanto al Callao; no querían que me enterara lo que pasaba en Lima.

SEBASTIÁN: Yo era muy chico en esa época y no me acuerdo de mucho; nosotros vivíamos en La Molina y mis papás no hablaban del tema.

CAROLINA: Esa noche estuve probándome vestidos para asistir al quinceañero. Me enteré a la mañana siguiente por las noticias. Entonces, mis padres empezaron a asistir a las marchas por la paz y todos en casa teníamos que usar pañoletas blancas.

AMANDA: Yo lo vi todo por televisión y recuerdo la angustia de saber que mi papá estaba ahí cubriendo la noticia, fue el primer reportero en llegar porque sintió la explosión desde su oficina. Con ese reportaje mi papá se ganó un Emmy.

LETTOR: Gracias a la película *Tarata* me enteré para qué servían los *masking tape* en las ventanas. Era para que el vidrio no explote con las bombas.

SEBASTIÁN: A mí, mi mamá siempre me dijo que los *masking tape* en la ventana, servían para los temblores.

AMANDA: A mí, mi papá me llevó a ver el Banco de Crédito destrozado. Recuerdo que pregunté por qué habían puesto la bomba en la calle donde vivía la gente y no en la esquina donde estaba el banco, y me explicó: "Eso es el terrorismo y el terror no tiene sentido."

ESCENA 15: DEBATE EN SAN MARCOS

Se proyecta en las pantallas, la imagen del rostro de Lettor captada por la cámara de circuito cerrado.

LETTOR: Terminando el colegio quise estudiar educación, literatura y teatro; pero a mi mamá no le gustaba la idea así que un día me llevó a inscribirme a la Universidad San Martín para postular a derecho. Para variar, entré a la primera. Ya en las clases, me sentí triste y comprendí que ése no era mi lugar. Ahora me pregunto por qué no pude decirle "no" a mi mamá. Tal vez, porque no quiero que se avergüence de mí ante sus amigos, porque si no estudio una carrera sería no seré nadie, porque no sé decirle "no" a nadie, porque soy un cobarde.

Continué en la universidad y en tercer ciclo participé en un debate entre universidades, nos tocó ir a San Marcos. Yo no iba a ir, pero por casualidades del destino un compañero se enfermó y tuve que reemplazarlo.

Cuando llegamos, la sala estaba llena, el tema a debatir era el terrorismo y a nosotros nos tocaba estar a favor de los militares que dieron su vida para combatirlo. La exposición estaba interesante hasta que llegó el momento de las preguntas. Le pedí a uno de mis compañeros que le pasara el micrófono a un chico que había estado con la mano en alto todo el rato, pero el chico dijo: "¡Ahí,

no más! Mi voz es tan fuerte que se va a escuchar en todo San Marcos."

TODOS: ¡Uhhhhhhh!

LETTOR: Hizo todo el salón en señal de burla y reto, yo solo reí nervioso. El chico no preguntó nada, solo habló de la gente inocente que murió en mano de los militares. Nos contó que vio cómo sus papás fueron asesinados por éstos. Llegó a oír el alias de varios, y los mencionó, hasta que dijo el de mi padre, como yo lo sé, no podía creerlo. Me sentí mal. Escuchaba que decía que los hijos de ese militar eran unos "malparidos," que debían pasar por lo mismo. Quería responderle que mi papá es bueno, que no mataría a nadie, que es un pan de Dios, que es como una madre fiel, que toda su familia se burla de él porque creen que es pisado. El chico dijo que los hijos de ese militar debían sentirse avergonzados. Yo me preguntaba ¿por qué? Si mi papá es muy bueno con nosotros, con lo poco que tiene hace lo posible para darnos lo mejor.

No pude decirle que él era mi papá; el que combatió el terrorismo; el que para mí, para mi familia y amigos es un héroe; pero para la mitad de la población es un asesino.

La proyección se va.

ESCENA 16: PATINAR POR LAS CALLES

CAROLINA: Los años siguientes a la desaparición de mi hermana, los agentes del Servicio de Inteligencia Nacional vigilaban mi casa y le seguían los pasos a mi familia. Una tarde de 1994, salí a patinar con mis amigas por las calles cercanas a mi casa, cuando de pronto uno de los autos que le hacía reglaje a mi familia, nos cerró el paso. Nos siguieron por varias cuadras hasta que finalmente logramos escapar. Cuando llegamos a casa, mi madre habló con mis amigas y les dijo: "Es mejor que no jueguen en la calle, son tiempos difíciles. Será mejor que no vuelvan por casa." Esa tarde guardé mis patines y el resto de mi adolescencia no volví a patinar por las calles.

Manolo y Lettor se acercan a la mesa donde está sentada Carolina y la hacen girar. Luego se suma el resto de los actores, uno por uno hasta que todos terminan encima de la mesa.

ESCENA 17: PALIZA

MANOLO: Quiero contarles algo, algo que sé que a mi mamá no le va a molestar porque ella siempre se encarga de divulgarlo a todo el mundo. Yo fui criado al purito estilo del poema "A cocachos aprendí." Como mi mamá no tuvo más hijos, tenía un dicho: "Madre soltera, hijo único, o me sale ratero, drogadicto o maricón, por eso le saco la mierda." Mi mamá siempre me corregía las cosas que, para ella, yo hacía mal.

Recuerdo una vez, cuando era pequeño, iba caminando por las calles del Larco con un títere de payasito en una mano y otro igual en la otra. Cuando cruzamos la calle, vi a un señor que vendía el mismo payasito y le dije a mi mamá: "¡Mamá, quiero eso!" Mi mamá me dijo: "Hijito, pero ya tienes dos." "¡Mamá, quiero eso!" "¡Que no!" "¡Quiero eso!" "¡Que no!" "¡Quiero eso!" "¡Que no!" "¡Que sí!" "¡Que no!" "¡Que sí!" Me tiré al piso y empecé a patallar: "¡Quiero eso!" Mi mamá me vio, tacho 12 y *(da una pisada fuerte)* me quitó el aire, me agarró, me metió en el taxi y me dijo: "Nunca más me vuelvas a hacer berrinches en la calle." Obviamente, nunca más lo volví a hacer. Cuando llegué a mi casa, ya se me había pasado el llanto. En la noche, mi papá fue a visitarme y apenas cruzó la puerta me eché a llorar y le conté todo lo que me había hecho mi mamá. Mi papá se fue en contra de mi mamá, los dejé, problema de ellos. A la mañana siguiente, mi mamá me llama: "Manolito, hijito, ven al cuarto, por favor." Inocente yo, entro a su habitación, cierra la puerta y ¡fua, fua! me dio hasta cansarse. Me dijo: "Nunca más vuelvas a acusar a tu madre, lo que te hace tu madre, queda entre tú y yo, punto." Obviamente nunca más la volví a acusar.

Y así fue que vi pasar frente a mis borradores, lapiceros, engrapador, control remoto, gato, perro.

Mi mamá siempre quiso que yo fuera un buen alumno y un gran empresario como ella, cosa que hasta el día de hoy le frustra porque soy artista de circo. Recuerdo que en el colegio cada vez que me sacaba mala nota, mi mamá me agarraba a correazos. Ella es chiquita pero pega duro, hasta que descubrí la técnica del doble pantalón. Cada vez que tenía una mala nota me ponía un pantalón encima del que ya tenía puesto, entonces ella me daba y lo único que yo hacía era decir: "auauauau." Hasta que un día, como yo a veces ando distraído, estaba pensando cualquier otra cosa, vino y me dio. Yo estaba en otra y luego de un rato recién dije: "auau- auau." "¿Qué tienes ahí?" me dijo. Me revisa, tenía los dos pantalones. Me los quitó, me dejó en shortcito, tiró chapitas al piso, me arrodilló y comenzó a darme de correazos ¡papapapa! Yo creo que mi mamá ya pasaba mucho tiempo en el SIN y de ahí me sacaba las torturas.

Mi mamá no es mala, al contrario es buena. Ella dice que yo soy quien soy por la forma en la que me crió. A mí me costó mucho hacer este proyecto, me preguntaba por qué, y ahora que lo volvemos a presentar, me doy cuenta que aún a mis 27 años me importa demasiado cómo ella puede reaccionar con lo que estoy haciendo.

LÍNEA DE TIEMPO: 2000-19 DE NOVIEMBRE - RENUNCIA POR FAX

CAROLINA: 19 de noviembre del año 2000, tras el destape de los vladivideos, Fujimori viaja a Brunei y renuncia por fax a la presidencia del Perú. Durante 7 años, se refugió en Japón y Chile, desde donde pretendía acercarse al Perú y preparar su candidatura presidencial.

ESCENA 18: VLADIMIRO MONTESINOS PERRO

Los actores presentan carteles con dibujos de los personajes que Amanda menciona en su historia.

AMANDA: Cuando tenía 13 años sabía bien quién era Vladimiro Montesinos. No, no todo el mundo sabía quién era en ese entonces. Pero en la casa de mi papá era muy común escuchar ese

nombre, porque como periodistas, él y su esposa, Cecilia Valenzuela, investigaban y seguían sus pasos y los del Destacamento Colina, tanto así que le ponen al perro Vladimiro Montesinos Perro, y su casa llevaba escrito "SIN." A mí me parecía muy gracioso y nunca pensé que a Montesinos le importase, pero le importó. Tanto así que manda a secuestrar al perro, en serio, pasó una noche que yo estaba con él. Estábamos en la casa de mi papá y lo dejamos salir como siempre. A mí no me gustaba que se quedara solo así que me quedé cuidándolo; pero mi papá insistió en que entrara a la casa. Al rato salí y Vladi ya no estaba.

Tiempo después, en una entrevista a los entonces Ex Miembros del Destacamento Colina, Cecilia se entera que Montesinos manda matar al perro pero ellos lo regalan. Por lo menos eso es lo que Cecilia me dijo y eso es lo que yo escojo creer.

Pero lo que pasó con Vladi Perro no fue lo peor. Cuando Cecilia quedó embarazada de mi hermanito menor, comenzaron a llegar los "regalitos" del tío Vladi. En una ocasión fue un peluche con sangre o algo así, mi papá no me lo mostró, solo me contó. Me dijo que tenga cuidado al hablar por teléfono porque estaban intervenidos y recuerdo que pensé que estaba loco, que exageraba. Claro que después de los regalitos a Cecilia comencé a tomarlo mucho más en serio. La cosa se puso tan tensa que el primer viaje de mi hermano menor fue huyendo a Arequipa a los 8 meses, con otro nombre.

LÍNEA DE TIEMPO: 1983 - LUCANAMARCA

Se proyectan en las pantallas, imágenes de los líderes de Sendero Luminoso y del entierro masivo en Lucanamarca.

MANOLO: 3 de abril de 1983, 100 senderistas ingresan a Lucanamarca, Ayacucho, y acribillan a 69 personas, entre ellos 19 niños.

La proyección se va.

ESCENA 19: DISCUSIÓN CON EL PADRE - BÚSQUEDA DE JUSTICIA

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: los rostros de algunos actores y fotos de Carolina en su búsqueda de justicia.

CAROLINA: En el 2007, tuve una discusión con mi padre. A él no le gusta que exponga mi vida en la búsqueda de justicia. Dice que es inútil porque los poderes fácticos están alineados con la impunidad. Siempre tuve cuidado de las fotos durante las marchas, los plantones. Evitaba a la prensa, antes de que hicieran un click, yo ya había girado el rostro. Sabía reconocer a los agentes infiltrados del SIN que iban a fotografiar para amedrentarlos, así aprendí a nunca vestir un polo rojo ni a estar cerca de nadie que los vistiera porque cualquier mínimo indicio podía ser usado en mi contra. Todo porque exigía justicia para mi hermana.

Durante la extradición de Alberto Fujimori de Chile, muchas fotografías mías se filtraron a los medios. Durante años, mi padre siempre se había quejado con mi madre por no medir las consecuencias de insistir en esta lucha pero nunca me lo decía personalmente. Esa mañana me dijo: "Son demasiados años con tu vida embargada. ¿Hasta cuándo seguirás dividiendo tu vida personal y profesional? Estas echando a perder tu futuro. Esa gente te debe tener fichada y no te dejarán ejercer libremente." Yo solo le dije: "Sé muy bien cuáles son los riesgos y me he cuidado. Pero esta es mi vida y yo necesito saber por qué pasó."

ESCENA 20: DISCUSIÓN CON EL PADRE - 11 AÑOS DESPUÉS

La cámara de circuito cerrado sigue a Sebastián y a su guitarra.

SEBASTIÁN: Yo también tuve una discusión con mi padre, fue en el 2011. Bueno, yo tengo una banda y se nos presentó la oportunidad de tocar fuera del país. Me emocioné mucho y decidí dejar atrás muchas cosas para dedicarme enteramente a la música. Dejé la universidad y un par de negocios que tenía. Mi papá se preocupó mucho, lo cual es comprensible; se molestó y se

negó a ayudarme. A raíz de eso, tuvimos una discusión fuerte y fue la única vez en esos 11 años que tocamos el tema del video. Le dije que cómo pudo haberlo hecho, tuvo una oportunidad para hacer algo bueno por el país y en cambio de eso nos falló. Lo que yo hubiese hecho de estar en su posición. Pero bueno, yo lo perdono porque pienso que todos podemos equivocarnos y podemos corregir nuestros errores.

Sebastián toca la guitarra.

Sebastián termina de tocar su canción. La proyección se va.

ESCENA 21: FASHIONISTA

LETTOR: En el 2010, comenzó mi gusto por la moda. Entré a internet a buscar dietas y entre los tips que encontré decía que para verse delgado hay que vestirse bien. Fue así que comencé a buscar información sobre moda y terminé conociendo muchos bloggers a nivel internacional y gracias a eso puedo decir que no sé mucho, pero sé lo necesario. Entonces, empecé a dar asesoría en algunas revistas. La gente piensa que cuando uno sabe de moda puede ir por la calle etiquetando a las personas, diciendo: "Tú estás bien vestido, tú estás mal vestido," pero no es así...

AMANDA: Oye, oye... ¿Cómo que eso no es así? bien que todos ustedes, fashionistas, cuando ven a alguien en la calle dicen: "Ese es gótico, ese es hipster" y no sé qué más... Así que si me vieras por la calle y no me conocieras para nada, qué es lo que dirías de mí, así, por cómo estoy vestida ahorita... Sinceramente.

LETTOR: Bueno, si te veo por la calle, lo primero que pienso es: "De hecho es artista." Por las *leggings* todas viejas, rotas, los zapatos... los artistas son así, agarran lo primero que encuentran y se lo ponen, así, sin pensar. ¿Qué te recomendaría? Que te quites eso del cuello porque eres chata, alarga tu cuello, muestra clavícula, ponte tacos para que se te vea más alta.

AMANDA: Ya, ya, ahí no más... ven, Manolo.

MANOLO: Con cariño, Lettor.

LETTOR: Ya. Yo veo a Manolo y lo primero que veo es un wachitirro, por la forma del cabello, como trol. Además a ellos les encanta usar la marca grande, que se vea. Por el pantalón, porque les gusta usarlo así, que se vea abultado acá...

MANOLO: Ya, Lettor. Sebastián, tú.

LETTOR: Ya, yo veo a Sebas y pienso: "¡Ay, pobrecito este turista! Le han robado todo y no sabe cómo regresar a su país." Pero si no fuera así, pensaría que es un universitario pastrulo al que la familia le paga la universidad, va a calentar el asiento, estudia por estudiar, no tiene metas...

CAROLINA: *(interrumpiendo)* A ver a mí...

LETTOR: A Carito la veo y veo una madre soltera, moderna y emprendedora, como esas mujeres que salen en los anuncios de Credi Scotia. Si no estuvieras puesta esas botas pensaría que estás yendo a correr al pentagonito. Tu cabello está bien cuidado, pero yo te recomendaría que no muestres mucha frente porque solo las modelos muestran frente y tú no eres modelo, eres chata. Te haría un cerquillo de costado para que afine tu rostro...

CAROLINA: ¿Etiquetas? Yo te voy a dar Etiquetas.

ESCENA 22: ETIQUETAS

Carolina reparte una etiqueta a cada uno de sus compañeros, estos las ven y las intercambian hasta que cada uno recibe la que se supone que le corresponde. Las etiquetas dicen "victimario" para Lettor, "corrupto" para Sebastián, "vendido" para Amanda, "víctima" para Carolina, y "cómplice" para Manolo. Luego, van a la mesa y escriben una respuesta personal en la parte de atrás de cada etiqueta, respectivamente dicen "perdóname, papá," "idealista," "ignorantes,"

"nunca más" y "¿quién no?" Finalmente, toman las etiquetas y cortan cada letra para formar una nueva frase que dice "Vivo por reivindicar mi tiempo cálido." Toda esta acción es captada por la cámara de circuito cerrado y proyectada en las pantallas. Una vez que se lee la frase completa, se retira la proyección.

ESCENA 23: MUERTE

Amanda lee un texto mientras Carolina termina de decorar una caja de manualidades.

AMANDA: La muerte, el sufrimiento y el dolor han acompañado al hombre desde la más temprana historia de la humanidad. La forma de reaccionar ante la muerte nos habla de cómo es un pueblo, la cultura y una civilización, y sobre todo de cómo es el hombre. Porque el Homo Sapiens siempre ha reaccionado ante la muerte, reacción que le diferencia del resto de los animales. Somos la única especie consciente de la propia muerte y de lo que esto implica. La capacidad de enterrar a nuestros muertos y los ritos funerarios son la marca evolutiva del ser humano. Ante la muerte hay respuestas variables, pero es esencial a todas ellas el respeto a la dignidad del hombre y es lo que puede darle sentido a nuestras vidas.

CAROLINA: Mi hermana siempre fue muy creativa, le encantaba hacer manualidades. Supongo que por eso eligió estudiar Educación Inicial. A mí me encantaba compartir con ella este proceso, el de convertir algo desechable en una obra de arte. Nunca pensé que años más tarde me devolverían los restos de mi hermana en una miserable caja de leche Gloria.

Carolina rasga la caja de manualidades y revela una caja de leche Gloria. La avienta al suelo y todos se van acercando para desgarrar y romper la caja. Esto desencadena en un pogo acompañado por la guitarra de Sebastián.

ESCENA 24: BÚSQUEDA DE UN CAMINO PROPIO

Amanda empieza a recoger los trozos de la caja que han quedado en el piso mientras habla con

el público.

AMANDA: En el 2011, estuve grabando unos documentales en la selva, en Satipo. Cuando llamé a mis viejos a contarles que ya iba de regreso, mi viejo me puteó. Ahí recién me acordé que no le había dicho nada para no preocuparlo. Puteó un rato y yo solo pensé: "¡Qué conchudo!"

Cuando yo era chica y mi papá no estaba cubriendo alguna guerra, no solo era mi héroe, era mi mejor amigo. De grande, no nos entendíamos, así que aunque me cueste admitirlo, debo decir que llegué a odiarlo. Más de una vez bajé la cabeza ante ex colegas o compañeros suyos. Por eso, al empezar este proceso, cogí mi cámara y me senté a conversar con él. Después de más de 5 horas de entrevistas me dolió darme cuenta qué fácil era para él coger su cámara y largarse sin muchas veces siquiera pensar en nosotros. Cuando me contaba "su historia," mis hermanos, mis abuelos, yo, no éramos más que una anécdota en su historia de amor y desamor con la Izquierda. Hasta ahora no entiendo cómo pudo alejarse tan radicalmente de ella si antes la puso por encima de todo, de sus hijos, de su vida.

Ahora, se dicen muchas cosas de mi papá, y que digan lo que quieran, su integridad nunca estará en duda para mí. Yo creo que él hace lo que él cree que es correcto, también creo que se equivoca en muchas cosas. No soporto ver su canal, mucho menos el programa de su esposa, y ellos lo saben. A veces los escucho hablar y se me escarapela el cuerpo, otras veces no me queda otra que darles la razón. Me ayudan a encontrar un equilibrio. Ahora, con el tiempo, a pesar de no estar de acuerdo con él, mi papá ha vuelto a ser una de las primeras personas a las que acudo cuando tengo un problema. A veces, la mayor parte del tiempo, no lo entiendo pero confío en él y ya no bajo la cabeza.

ESCENA 25: VIDEOJUEGOS

Sebastián empieza a recoger los trozos de la caja que Amanda ha dejado en el piso y los coloca en un tacho de basura.

SEBASTIÁN: A mí me gustan mucho los videojuegos, mis amigos se burlan de mí porque yo los considero el octavo arte. Mi favorito es uno japonés que cuenta la historia del rey de todo el universo que un día sale a pasear por el espacio con unos tragos de más y de casualidad destruye todas las estrellas. Entonces, manda a su hijo, el príncipe, al planeta tierra con una pelota mágica que tiene la habilidad de poder recolectar todas las cosas. Comienza así chiquito, agarra chinches, después se hace más grande y agarra carros. Se hace tan grande que puede viajar de país en país y llegar a Perú y agarrar hasta Machu Picchu. Una vez que ha recogido todo, le da esta pelota de masa al rey, y el rey tiene el poder de convertir todo esto en las estrellas que ha destruido para así recomponer el universo.

LÍNEA DE TIEMPO: 2013–2014 - MOVADEF Y FUERZA POPULAR

CAROLINA: Junio del 2013. El gobierno le niega el indulto a Alberto Fujimori. Enero del 2014, MOVADEF y Fuerza Popular insisten en la amnistía a sus líderes políticos.

ESCENA 26: FUTURO

AMANDA: La verdad es que no sé qué será de mi vida dentro de 10 años. Hace 10 años me hice esa pregunta y no estoy ni cerca de donde pensé que estaría. Tengo 31, dentro de 10 habré pasado los 40. Solo sé que para entonces espero haber encontrado las condiciones para formar mi propia familia y vivir en Lima. Lo demás, si soy directora, productora, si sigo desempleada o si mi carrera de actuación por fin me da de comer, ya no me estresa tanto. 10 años no son muchos y 40 tampoco.

MANOLO: Para mí es difícil pensar qué será de mí en 10 años porque hace un tiempo me leyeron las cartas y me dijeron que iba a morir joven, a los 33. Sacando la cuenta a los 33 no

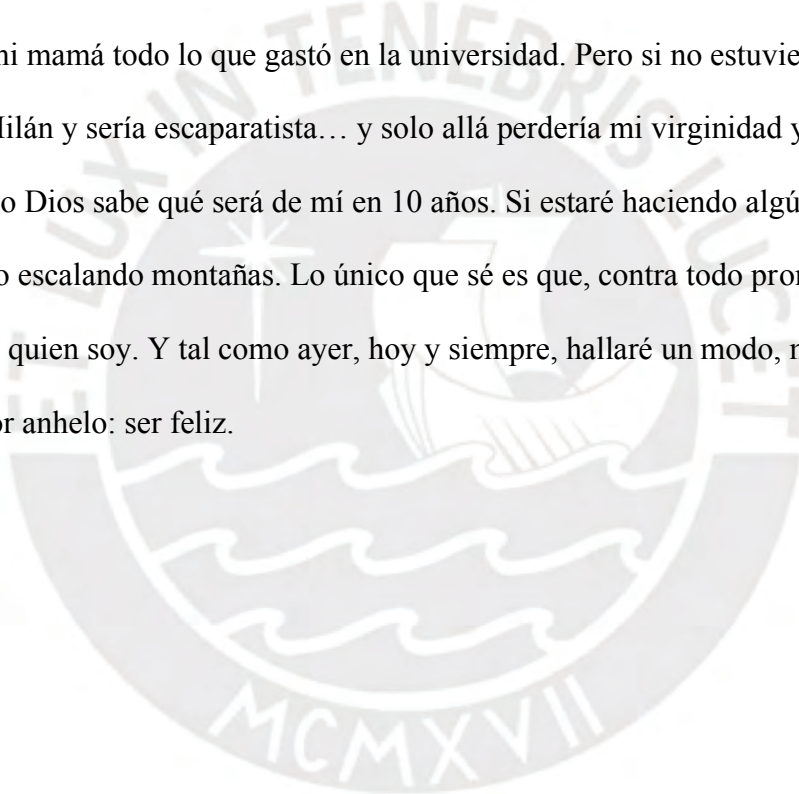
llego. Pero siendo positivo, me imagino que mi escuela de circo será una de las más importante en el Perú, me veo regresando de trabajar con la mejor compañía de circo del mundo, para mí, los 7 dedos de la mano, y teniendo mi propia carpa.

SEBASTIÁN: Yo en 10 años, no en 2, tengo que mudarme de la casa de mi mamá. Me gustaría pensar que sigo con mi banda tocando por el Perú y, por qué no, fuera de él. Y bueno, ahora no lo pienso, pero seguramente en 10 años voy a querer tener una familia.

LETTOR: Yo me veo terminando la carrera de derecho, haciendo teatro y con lo que gane en eso retribuirle a mi mamá todo lo que gastó en la universidad. Pero si no estuviera acá, viviría en Londres, París, Milán y sería escapatista... y solo allá perdería mi virginidad y sería un putazo.

CAROLINA: Solo Dios sabe qué será de mí en 10 años. Si estaré haciendo algún descubrimiento en el laboratorio o escalando montañas. Lo único que sé es que, contra todo pronóstico, seguiré siendo en esencia quien soy. Y tal como ayer, hoy y siempre, hallaré un modo, mi modo, de alcanzar mi mayor anhelo: ser feliz.

FIN



Anexo 2**PÁJAROS EN LLAMAS****Obra de teatro testimonial escrita por Mariana de Althaus****[recibida el 03/5/17 con nombre de archivo: Aviones CUARTA VERSION]***Sonidos de aeropuerto. Un avión despega.*

HOMBRE: En el cielo hay dos aviones. Los dos van hacia el mismo lugar. Cuando dos aviones se encuentran en el aire, el cielo se ilumina. Y por un momento nos parece que tenemos la posibilidad de adivinar el trazo de la muerte.

MUJER: ¿Cómo estás?

HOMBRE DOS: Estoy bien.

MUJER: ¿Y cómo es allá?

HOMBRE DOS: Es igual que acá.

MUJER: ¿Hay casas, edificios?

HOMBRE DOS: ...

MUJER: ¿Y existen los ángeles?

HOMBRE DOS: Sí, pero no como tú te lo imaginas.

MUJER: ¿Sufriste? ¿Te dolió?

HOMBRE DOS: Cuando vayas a morir, no tengas miedo. Porque no existe la muerte, pasas nomás.

MUJER: ¿Piensas en mí?

HOMBRE DOS: Mi memoria es tu memoria. Si tú piensas en mí, yo pienso en ti.

FOTO FERNANDO.

HOMBRE: Cuando Fernando tenía 15 años, su papá lo llevó a un entierro. Una tía suya había muerto. Su papá no le dijo a ninguno de sus hermanos, sólo a él. Cuando terminó el entierro, lo llevó a caminar por el cementerio, y en un momento se detuvo. Le señaló una tumba y le dijo: Mira. Se quedó mirando la tumba, se dio media vuelta y se fue. Fernando miró la tumba. En la lápida había cuatro nombres. El de una mujer y tres niños. El primero de los nombres, era el suyo: Fernando Verano.

HOMBRE DOS: Fernando.

HOMBRE: Fernando sabía que su papá tuvo una primera familia que murió, aunque no se hablaba mucho de eso en casa. En el año 1971, la esposa de su papá y sus tres hijos murieron en un accidente de avión.

FOTO FAMILIA PAPA FERNANDO.

HOMBRE: Charo, su esposa. Nanino, de cuatro años, Francisco José de dos y José Antonio de 8 meses. Al mayor le decían Nanino.

MUJER: Nanino.

HOMBRE DOS: Pero ese día, en el cementerio.

HOMBRE: Ese día, en el cementerio, Fernando se enteró de que en realidad el nombre de Nanino era Fernando.

HOMBRE DOS: Fernando.

HOMBRE: Como él. Y como su papá.

MUJER: El 29 de enero de 1996, otro avión estaba por volar.

Foto: Lorenzo y Marisol

MUJER: Era el cumpleaños de Lorenzo. Marisol y Lorenzo tenían 3 años viviendo juntos.

Blanca, la mamá de Lorenzo, le hizo una reunión con todos los amigos en su terraza frente al mar. En medio de la celebración, de pronto alguien dijo:

HOMBRE DOS: ¡MIREN!

MUJER: En el cielo, dos aviones. Los dos van hacia el mismo lugar.

HOMBRE DOS: ¡Se van a chocar!

MUJER: Y no se chocaron. Entonces todos siguieron celebrando, como si no hubiera pasado nada.

HOMBRE DOS: Sólo faltaba un mes para la muerte de Lorenzo.

Foto: papá de Fernando.

HOMBRE: El papá de Fernando era piloto, y también se llamaba Fernando. Tenía, en diciembre de 1971, 30 años. Se había casado a los 24. Era capitán de la FAP, y tenía un año viviendo en Iquitos con su familia. En diciembre se graduaba el hermano de su esposa, en la escuela naval, así que ella y los tres hijos viajaron a Lima. El día que tenían que regresar a Iquitos para pasar la navidad con él, no pudieron viajar, porque se postergó unos días la graduación, y el papá de ella insistió en que se quedaran.

MUJER: Ella no se quería quedar. El no quería que ella se quede.

HOMBRE: No te quedes, vengan. ¿Qué pasa si pierden el avión? No vamos a celebrar la navidad juntos.

MUJER: Mi papá insiste en que nos quedemos para la graduación. Regresamos el 24 para celebrar la navidad.

HOMBRE DOS: La graduación tomó más tiempo de lo esperado, y cuando Charo llegó al aeropuerto, el vuelo ya había cerrado. Charo se puso a llorar, y la chica que atendía le dijo vamos

a llamar al piloto. Ya habían quitado la escalera del avión. El piloto escuchó que era una señora con sus tres hijos que quería ir a pasar la navidad con su marido, y aceptó volver a poner la escalera.

MUJER: También hubo otros avisos de la muerte de Lorenzo.

HOMBRE: Un presentimiento.

MUJER: Un domingo antes del accidente, Marisol y Lorenzo fueron a comprar fruta al mercado.

El le dijo que iba a ir a supervisar un trabajo que estaba haciendo en el taller que quedaba al frente. Lorenzo era arquitecto, tenía dos hijas y estaba separado. Fabricaba muebles, y ese día tenía una entrega para un cliente. Marisol le dijo que iría comprando la fruta. Con dos bolsas llenas, fue al carro a esperarlo. Ella estaba ahí con la fruta, fuera del carro. El se había llevado la llave y no regresaba.

MUJER: 10 minutos

MUJER Y HOMBRE DOS: 15 minutos

MUJER, HOMBRE Y HOMBRE DOS: Media hora.

MUJER: Ella empezó a llorar. Y a rezar. Por favor no te lo lleves, no te lo lleves. Sólo había pasado media hora. Pero ella, quién sabe por qué, le rogaba a Dios que no se lo lleve.

HOMBRE DOS: Cuando él regresó, se sorprendió al verla llorando. ¿Por qué eres tan exagerada?

MUJER: Ella no supo qué contestarle. Sólo lo abrazó y siguió llorando.

HOMBRE DOS: Faltaban cuatro días para la muerte de Lorenzo.

HOMBRE: El 24 de diciembre de 1971, el avión LANSA 508 desapareció en el aire con 92 personas a bordo en vuelo de Lima a Iquitos.

Foto: recorte de prensa.

HOMBRE: El cineasta alemán Werner Herzog se salvó al no abordar el avión. El papá de Fernando, que esperaba en Iquitos a su mujer y sus hijos para celebrar la navidad, viajó a Pucallpa junto a los demás familiares de las víctimas, para esperar los resultados de la búsqueda del avión en la selva peruana.

MUJER: El papá de Fernando tiene que afrontar solo la búsqueda de los restos. Ninguno de la familia de Charo, su esposa, viaja a la selva. Solo su primo Gerardo decide ir a Pucallpa a acompañarlo.

HOMBRE: Viernes 31 de Diciembre de 1971. En la portada de El Comercio la fotografía del Capitán de la FAP junto con su esposa y sus tres hijos. El mayor de cuatro años, el segundo de dos, y el más pequeño de once meses. Era el único caso de alguien que perdía a toda su familia en el vuelo.

MUJER: Tras 12 días de una tensa búsqueda que tuvo al país entero y a la comunidad internacional en vilo, el 5 de Enero de 1972 encontraron en la orilla de un río a una sobreviviente, Juliane Koepcke, de 17 años.

HOMBRE: Juliane dio los datos para la ubicación de los restos del avión. No hallaron ningún sobreviviente más. Cuando le preguntaron a Juliane cómo logró sobrevivir a la tragedia, ella dijo:

MUJER: Mi padre siempre decía que cuando te pierdes debes tratar de encontrar una corriente de agua. Me dijo que al encontrar una corriente, luego encontraría una más grande, y esa se convertiría en río.

HOMBRE: Encontraron al avión y poco después, los cadáveres de la familia del papá de Fernando. El prefirió no ver los cuerpos, quiso conservar el recuerdo que tenía de ellos en vida. Su primo reconoció los cuerpos por él. El 24 de enero, un mes después del accidente, los enterró.

MUJER: Tenía puesto el uniforme el día del entierro. Tenía la pechera del uniforme mojada, por las lágrimas. Miraba para abajo en silencio. Parecía estar lejos, en otro lugar.

HOMBRE: De pronto, se vio solo en el mundo, buscando en su interior una corriente de agua que lo salvara de la muerte.

MUJER: El sol brillaba, era una tarde de verano. Todos los miércoles se reunía toda la familia a almorzar en la casa de Blanca, la mamá de Lorenzo. Ese miércoles ya sabían que él viajaba al día siguiente. En medio del almuerzo, Blanca le dijo a Marisol que le podía regalar el pasaje. ¿No quieres ir, Marisol? Yo te regalo el pasaje, para que acompañes a Lorenzo. A ella le entusiasmó la idea, pero él dijo que no.

HOMBRE DOS: No.

MUJER: Que no valía la pena para un viaje de una noche. A ella le pareció razonable, y aceptó.

En ese momento no sabía que él le estaba salvando la vida.

HOMBRE DOS: El día de la muerte de Lorenzo ocurrió otro aviso.

MUJER: Estaban almorzando. Y de pronto sonó el timbre.

HOMBRE DOS: Sonó el timbre.

MUJER: Lorenzo fue a abrir la puerta. Era el cartero y traía un regalo para él. Un reloj para armar. El regalo venía de la India, de un amigo. Hace años que no sabía nada de él, y le había mandado un reloj.

MUJER y HOMBRE DOS: Un reloj para armar.

HOMBRE DOS: Un reloj que nunca armó.

MUJER: Marisol pensó, tiempo después de la muerte de Lorenzo, que tal vez ese reloj para armar simbolizaba el final de su tiempo.

HOMBRE DOS: El final de su tiempo.

MUJER: Todavía lo tiene, nunca lo ha armado.

HOMBRE DOS y MUJER: Y no quiere que nadie lo arme.

Entra Fernando. Toca la guitarra como su papá.

HOMBRE: El papá de Fernando armaba el suyo, un reloj herido, conquistando segundo a segundo la vida que tenía delante.

MUJER: Vivía con una tía, había vendido todo para irse a Iquitos, en Lima no tenía nada. No tenía casa, no tenía familia, y la FAP ya no quería que vuele.

HOMBRE DOS: Caminaba por la casa de su tía, fumando, dando vueltas. Como un león herido de muerte en el laberinto del dolor.

Pared: *“Estamos en el laberinto del dolor, y eso quiere decir que estamos solos.” Sergio del Molino.*

FERNANDO: Y de pronto, en el laberinto del dolor, aparece Denise, Una amiga de Charo, muy joven. Una chica de pelo largo y de carácter fuerte. Empieza a visitarlo. Un día quedan en encontrarse a tomar un café. El llega bien vestido y perfumado. Y ella, sorprendida por sus fachas, le dice:

MUJER: ¿Hay alguien?

HOMBRE: Puede ser.

MUJER: Cuéntame.

FERNANDO: Ella le ve la mirada y se da cuenta. Dos meses después de enterrar a su familia, mi papá empezó a salir con Denise, mi mamá, y al año se casaron.

HOMBRE: Se casaron con amenazas. Ella había sido la última en visitar a la familia en Iquitos, así que algunos pensaron que estaban juntos desde antes. Cuando ella fue a visitarlos a Iquitos, poco antes del accidente, tomó una foto de la familia.

(Volvemos a ver la foto de la familia de Fernando, pero ahora la toma Denise)

MUJER: La última foto.

HOMBRE DOS: Cuando Denise estaba yendo a casarse, en el carro camino a la iglesia del hospital naval, su padre, asustado por lo que estaba haciendo su hija...

HOMBRE: Casarse con un hombre que ha perdido todo.

HOMBRE DOS: ...sacó del saco un pasaje a España. Tengo una maleta para ti en la maletera.

Vámonos al aeropuerto y vete a Europa. Quédate un año, dos años, el tiempo que quieras, yo me encargo de todo. Denise lo miró seriamente y le dijo:

MUJER: Vete a la mierda.

HOMBRE DOS: Se bajó del auto, y se casó con el papá de Fernando.

HOMBRE: Y fue el amor de su vida. Estuvieron juntos hasta que él murió.

MUJER: Cuando te pierdes debes tratar de encontrar una corriente de agua.

FERNANDO: Al encontrar una corriente, luego encontrarás una más grande...

FERNANDO Y MUJER: ...y esa se convertirá en río.

FERNANDO: Desde que tengo uso de razón, sé que tengo tres angelitos en el cielo. Muchas veces papá no estaba en casa en Navidad. Estaba lejos, al otro lado del mundo, trabajando. Una vez, alguna de mis hermanas dijo el día antes de Navidad: Papá está serio porque en navidad murió su otra familia. Verdad, papá tuvo otra familia. ¿Estará triste por ellos? La mañana en que se murió la primera familia de mi papá, él se miró en el espejo, y vio que una cruz se le había dibujado en el pecho. Trató de borrarla, pero no lo logró. Recién a los 15 años entendí, frente a la tumba de mi hermano, que esa cruz, de alguna manera, la tendría que borrar yo.

(Vemos a Marisol)

MUJER: Cuando Lorenzo se fue al aeropuerto, Marisol se quedó en la puerta mirando cómo se alejaba el taxi. Le hizo adiós con la mano, pero él no la miró.

HOMBRE DOS: Entró al departamento, le llamó la atención la cantidad de luz que se filtraba por la mampara que daba al mar.

MUJER: Era una tarde de un 29 de febrero, un día que sólo hay cada cuatro años, y ahí parada en la mitad de sus 33 años pensó: Soy la mujer más feliz del mundo.

HOMBRE DOS: En ese momento no sabía que en pocas horas su vida, su mundo y todo lo que había creído hasta entonces, colapsaría.

MUJER: Soy la mujer más feliz del mundo.

MUJER: Había planeado ir al cine. Se fue al cine Pacífico. Se tomó un café en el Haití. Se metió a ver una película.

HOMBRE DOS: Siempre ha pensado en qué escena de la película se habrá muerto Lorenzo.

MUJER: En qué escena.

HOMBRE DOS: Regresó a casa a eso de las 9:00. Fue directo al contestador. El le había prometido que la llamaría apenas aterrizara.

MUJER: El primer mensaje del contestador era muy extraño. Un ruido. Y después, una voz a lo lejos. Alooooó... Alooooó.

HOMBRE DOS: Tiempo después se dio cuenta de que esa llamada había sido a la misma hora del accidente.

MUJER: Y pasó al siguiente mensaje. La voz de la tía de Lorenzo le decía que vaya inmediatamente a la casa de Blanca, que la estaban esperando. Llamó y le contestó la tía.

HOMBRE DOS: Te voy a pasar con Blanca.

HOMBRE y MUJER: Silencio.

MUJER: Pasan unos segundos. Son los segundos que preceden al fin del mundo.

HOMBRE DOS: Silencio.

MUJER: Entonces Blanca se pone al teléfono. Y le dice

HOMBRE DOS: El avión de Lorenzo ha desaparecido Y NO QUIERO QUE LLORES

PORQUE YO NO ESTOY LLORANDO. Silencio negro. Y empezó a ser una automática.

MUJER: Acatas la orden sin protestar. Ahí parada, al lado de la cama, la tierra se abre en dos.

Un hueco profundo en el suelo. Un terremoto asola Lima, tu casa, el metro cuadrado bajo tus pies. Te agarras de un mueble para no caer. Si cierras los ojos aún puedes sentirlo, el hueco sigue ahí. No tienes recuerdos de como llegaste a la casa de Blanca, tampoco de ella, solo recuerdas que vas a la terraza y empiezas a hablar al aire, a pedirle otra vez que no se lo lleve. Haces promesas, ruegas, gritas. Pero no lloras. No puedes. No debes. Lorenzo seguirá vivo si Blanca y tú no bajan la guardia, si no te debilitas. Y te repites Lorenzo está vivo, Lorenzo está vivo, y te lo crees. Cecilia y Giovanna, tus amigas, te acompañan en silencio en un pasillo a oscuras. Ellas ya saben que Lorenzo está muerto. Pero tú sigues aferrada a la idea de que está vivo. Ellas saben, pero no dicen nada, te agarran la mano y te dejan seguir creyendo. Ahí, sentadas, sin hablar, en medio de la oscuridad. Después de un rato, regresas a tu departamento, que queda al lado.

Piensas que vas a entrar y vas a encontrarlo en la sala, esperándote y riéndose de su aventura. Se tomarán unas cervezas, se burlará de ti, que siempre piensas lo peor, y riéndote te abrazará.

MUJER: Me abrazará.

HOMBRE DOS: Te cruzas con una amiga de la familia. Ella te dice: Cuánto lo siento. Y tú gritas:

MUJER: LORENZO ESTA VIVO.

HOMBRE DOS: Entras a tu departamento. Y en ese momento escuchas el grito de Blanca.

MUJER: Una cosa que sale de la tierra.

HOMBRE DOS: Bajas unas escaleras. Todos sus amigos aparecen, entre ellos Vicente, el hermano de Lorenzo. Te rodean, nadie dice nada. En ese instante lo entiendes, Lorenzo se había ido.

MUJER: Lorenzo se ha ido.

HOMBRE DOS: Y en ese momento te caes. Todos corren a sostenerte. La caída es lenta, larga, profunda.

MUJER: Lenta, larga, profunda.

HOMBRE DOS: Vicente te toma de la mano. Te levanta. Eres una niña de tres años, vas de la mano con tu papá.

MUJER: Mi papá.

HOMBRE DOS: Con la otra mano rasguñas el aire. Como tratando de agarrar algo. ¿El está ahí?

MUJER: Lorenzo.

HOMBRE DOS: Después de eso, ya no te acuerdas de nada más. El hueco que se había abierto al lado de la mesa del teléfono nunca más vuelve a cerrarse.

MUJER: El laberinto del dolor.

HOMBRE: Un avión Boeing 737 de la compañía peruana Faucett se precipitó contra un cañón de los Andes a ocho minutos de la pista de aterrizaje del aeropuerto de Arequipa, a 1.000 kilómetros al sur de Lima. Ninguno de sus 123 ocupantes logró sobrevivir. El avión perdió el contacto con la torre de control a las 20.15 del jueves.

MUJER: En qué escena.

HOMBRE: Familiares desesperados aguardan noticias en Arequipa. Con anteojos oscuros, compungido, el pintor Fernando de Szyszlo se hallaba entre los familiares. Lorenzo, el joven hijo del pintor con la poeta Blanca Varela, fue una de las víctimas.

MARISOL: Se fue con su ropa favorita. A mí me gustaba y a él también, que yo le escogiera la ropa y se la pusiera en la cama mientras se bañaba. Los calzoncillos, las medias, el pantalón, la camisa, los zapatos. Como hago con mis hijos ahora. Esa mañana yo le preparé el maletín, le zorcí el pijama que estaba muy viejo, y le escogí una camisa a cuadros que le encantaba, un jean negro, su casaca de cuero, sus zapatos negros. Cuando el taxi llegó, él me dio un beso y me dio 200 dólares y las llaves de su auto. Yo no sabía manejar. ¿Para qué me das las llaves?, le pregunté. Y me respondió:

HOMBRE DOS: Nunca se sabe.

MARISOL: ¿El sabía? ¿El sabía que se iba a morir?

HONBRE DOS: Nunca se sabe.

MARISOL: Su otra casaca favorita, la guardo yo. Veinte años después de su muerte, aún la tengo conmigo. La guardé esperando el momento adecuado para regalársela a sus hijas cuando estuvieran grandes. Ya están grandes, y aún no he encontrado el momento.

MUJER: ¿Existen los ángeles?

HOMBRE DOS: Sí, pero no como tú te lo imaginas.

MUJER: ¿Sufriste? ¿Te dolió?

HOMBRE DOS: Cuando vayas a morir, no tengas miedo. Porque no existe la muerte, pasas nomás.

MUJER: ¿Tú piensas en mí?

HOMBRE DOS: Mi memoria es tu memoria. Si tú piensas en mí, yo pienso en ti.

MUJER: A la mañana siguiente, al despertar, pensaste:

MARISOL y MUJER: Lorenzo se murió.

MUJER: No quiero, no quiero. Quiero irme.

FER: No sabe adónde escapar.

HOMBRE: Una red de amor se teje alrededor de ella. La gente entra y sale de su casa. Siempre hay comida. Siempre está todo limpio.

MUJER: Siempre has sido una mujer cerrada, pero ahora abres la puerta.

Pared: ABRE LA PUERTA

TODOS: Abre la puerta.

HOMBRE: Necesita que la abracen.

MUJER: Durante esos días y durante los meses que siguen a su muerte, miras obsesivamente la puerta pensando que lo verás entrar, que se ha salvado, que él era el único sobreviviente del avión. Tu mejor amiga se muda a tu casa. Duerme en tu cama, en el sitio que ocupaba Lorenzo, durante un mes.

MARISOL: Yo no le pedí que se quede, ni le pedí se vaya. Ella lo decidió.

HOMBRE: A partir de ahí, durante un año, sólo puede comer sopa de pollo. Es lo único que puede comer.

FER: Había pagado todos los seguros. Se había despedido habitación por habitación de sus hijas y le dijo a la señora que las cuidaba

HOMBRE DOS: “Me quedo tranquilo porque mis hijas se quedan con una mujer mayor”.

MARISOL: ¿Las llaves de tu carro? ¿200 dólares? ¿Para qué, si regresabas mañana?

HOMBRE DOS: Nunca se sabe.

MUJER canta.

FERNANDO: Después de casarse, mis papás tuvieron 3 hijos, uno tras otro. La primera fue una mujer. Nació exactamente 9 meses después de la noche de bodas. Nació el mismo día que el hijo mayor, Fernando. El hijo muerto.

HOMBRE: El 10 de noviembre. Como Nanino.

FER: De parto natural. Le pusieron Denise, como mi mamá. El 4 de enero, un año y medio después, nació yo.

HOMBRE: Fernando.

FERNANDO: Como mi papá y como Nanino. Nací un día después del cumpleaños de Charo, su primera mujer. Mi papá dijo:

HOMBRE: Se me están reencarnando.

FERNANDO: Y Tatiana nace el 1ro de enero del año siguiente. Y ahí mi mamá quiso parar. Ya le había dado tres nuevos hijos a mi papá. Pero la vida tenía planes más ambiciosos para ellos, así que dos años después nació Diego, y Martín el último hermano nació 8 años después.

MARISOL: El papá de Fernando le señala una tumba. El tiene 15 años.

HOMBRE: Mira.

MARISOL: El papá de Fernando se queda mirando la tumba, se da media vuelta y se va.

Fernando se acerca. En la tumba hay cuatro nombres. El de una mujer y tres niños. El primero de los nombres, es el suyo.

FER: Fernando.

MUJER: Después de la muerte de Lorenzo, tu vida cambió totalmente.

HOMBRE: *He dejado la puerta entreabierto/ soy un animal que no se resigna a morir / la eternidad es la oscura bisagra que cede / un pequeño ruido en la noche de la carne*

MUJER: *soy la isla que avanza sostenida por la muerte / o una ciudad ferozmente cercada por la vida / o tal vez no soy nada / sólo el insomnio y la brillante indiferencia de los astros*

MARISOL: Blanca.

MUJER: Tienes que aferrarte a la vida de alguna manera. Una mujer, una productora de televisión te ayuda. Te da un puesto de producción en una telenovela.

MARISOL: Gracias.

MUJER: Eso te salva. Otra mujer, una chica que no conoce te contrata para hacer un comercial.

Tú ya ni actúas, pero igual te da el trabajo.

MARISOL: Trabajé sin descanso, casi no dormía, casi no comía. Hice el amor con un amigo, con otro, salí con varios. El cuerpo pide vida, así es. Me llené de tareas, de rituales. Y hablaba de él con quién sea. Necesitaba traerlo de vuelta y llorar. No compraba periódicos ni prendía la televisión. Tenía miedo de encontrarme con la noticia. Me tapé los oídos y los ojos, solo dejé la boca abierta, para seguir hablando de él. No podía decir “Cuando Lorenzo se murió”. Buscaba formas diferentes como

MUJER: “Cuando se fue”

MARISOL: “El día que partió”

MUJER: “El día del accidente”

MARISOL: “Cuando pasó lo que pasó“. Me quedaba por las noches a oscuras llamándolo. No era una escena desesperada, solo insistente. Lo buscaba en todos lados, a veces me parecía verlo entre la gente. Escuchaba el mensaje en el contestador obsesivamente. Durante meses. Le conté a mi mamá que estaba buscando otro departamento. Quería alquilar algo con una amiga. No me podía quedar en el departamento de Lorenzo. Ella me dijo:

MUJER: Vente a vivir conmigo.

FER: Le contaste a Blanca que tu mamá te ofreció volver a su casa.

MARISOL: Yo no podía volver a la casa de mis papás.

FER: Blanca te dijo que de ninguna manera. En uno de los almuerzos de los miércoles, Blanca te llamó a un lado:

MUJER: Queremos hablar contigo.

FER: Te llevó afuera.

MUJER: Fernando y yo hemos pensado regalarte un departamento.

FER: Es demasiado.

MARISOL: Demasiado.

FER: No puedes aceptar. Eso no está bien, no deben sentirte forzados, les dices.

MUJER: Nos parece que es injusto lo que te ha pasado.

MARISOL: Lo que me ha pasado.

FER: Y ellos han perdido a un hijo.

MARISOL: Un hijo.

FER: Te regalan un pequeño departamento.

MARISOL: Un pequeño departamento para vivir.

FER: Un pequeño departamento en el que aprendes a vivir sin Lorenzo.

HOMBRE: soy la isla que avanza sostenida por la muerte / o una ciudad ferozmente cercada por la vida

MARISOL: Blanca.

MUJER: Tenías que trabajar, hacer algo. El director de un Centro Cultural te ayudó.

HOMBRE DOS: Haz una obra para niños.

MARISOL: ¿Para niños?

MUJER: No querías hacer una obra para niños, ya habías dirigido una obra para adultos. Pero es lo único que tenías, y había que hacer. Te dieron un montón de obras para niños para que escojas, y tú dijiste no.

MARISOL: Ya tengo la obra que quiero hacer.

HOMBRE DOS: ¿Sí? ¿Cuál es?

MARISOL: Romeo y Julieta.

HOMBRE DOS: ¿Romeo y Julieta?

FER: ¿Qué ha dicho?

MUJER: ¡Romeo y Julieta!

HOMBRE: ¿La de los que se matan?

HOMBRE DOS: ¡¿La de los que se matan?! ¿Por qué quieres hacer Romeo y Julieta? ¿No te parece un poco fuerte?

MARISOL: Lo voy a hacer con títeres gigantes.

HOMBRE DOS: Ah qué lindo, pero... ¿Por qué quieres hacer Romeo y Julieta para niños, Marisol?

MARISOL: Los niños tienen que saber que se van a morir. Que todos nos vamos a morir.

MARISOL y MUJER: Los niños tienen que saber que la muerte existe.

HOMBRE: En el cielo, dos aviones. Los dos van hacia el mismo lugar.

FERNANDO: Mi mamá ayudó a mi papá a tomar la decisión de salirse de la FAP. Ya estaba estigmatizado, no iba a ascender. Pero voló 20 años más. Consiguió un trabajo que le permitía seguir en el cielo.

FOTO PAPA FERNANDO EN HELICOPTERO.

FERNANDO: Se iba 6 meses al año a pilotear un helicóptero que acompañaba enormes buques atuneros. El helicóptero buscaba las manchas de pescado en El Pacífico. Así que pasaba la mitad del año en altamar.

HOMBRE: Yo no sé cómo ser papá.

FER: Mi papá decía que no sabía ser papá.

HOMBRE: Vamos a tomar un café.

HOMBRE DOS: A Fernando le parece raro que su papá lo invite a tomar un café. El se pide su café y Fernando un jugo.

HOMBRE: Ya tienes 10 años. ¿Hay algo de lo que quieras hablar?

HOMBRE DOS: Fernando no entiende.

FER: No.

HOMBRE: Ah, ya.

HOMBRE DOS: Se terminan sus bebidas y se van.

HOMBRE: Listo.

HOMBRE DOS: De regreso en la casa, Denise pregunta.

MUJER: ¿Cómo les fue?

HOMBRE: Bien.

MUJER: ¿Le hablaste de... sexo?

HOMBRE: No.

MUJER: ¿Por qué?

HOMBRE: Dice que no tiene ninguna pregunta.

FER: Dos años después, manejando por la carretera, viajábamos los dos solos en el carro, él me dijo algunas cosas.

HOMBRE: Mira hijo, la masturbación es algo común, pero no normal.

HOMBRE DOS: Fernando no comprende muy bien, pero no pregunta.

HOMBRE: Ya si uno sale un maricón es un malparido.

HOMBRE DOS: o un pobre diablo, algo así. Fernando no recuerda muy bien qué palabra usó su padre. Luego él le habla de lo difícil que fue perder a Charo y los chicos. Le cuenta un poco, pero él se queda pensando en lo otro.

FER: Si uno sale maricón es un pobre diablo.

TODOS: *Rojo. Rojo. Padre, estás rojo de sangre. / Padre, / somos dos pájaros en llamas.*

MUJER: En la casa de Marisol no había la costumbre de hablar. Ella callaba y miraba para poder explicarse lo que estaba pasando. Tenían una casa grande, habían progresado, pero cuando empezó la crisis del gobierno de Velazco, su papá empezó a tomar. Salía en las noches. Su mamá vivía angustiada. Un día se fueron a Chile. En el peor momento de Chile, cuando acababa de entrar Pinochet.

MARISOL: Cuando todo el mundo se iba de Chile, nosotros llegamos.

MUJER: Un pariente le propuso un negocio a su papá. El vendió casa, carro, todo, y el pariente lo estafó. Perdieron todo. Tuvieron que sacar a Marisol y sus hermanos del colegio francés, y los metieron a un colegio estatal. El tomaba los fines de semana y ella y sus hermanos se asustaban.

A veces se ponía violento.

MARISOL: Tomaba porque era infeliz. Tenía mucha tristeza y rabia. Cantaba solo, y nosotros nos encerrábamos aterrados en el cuarto.

HOMBRE DOS CANTA: *“Si es como dicen algunos,/que hay cielos pal' buen caballo,/ por ahí andará mi flete,/ galopando, galopando./ Oscuro lazo de nieve/ te pialó junto al*

barranco./ ¿Cómo fue que no lo viste?/ ¿Qué estrella andabas buscando?// En el fondo del abismo,/ ni una voz para nombrarlo./ Solito se fue muriendo,/ mi caballo, mi caballo.

MARISOL Y FERNANDO: Mi papá se murió del corazón.

MARISOL: Cuando me fui a vivir con Lorenzo, no les conté a mis papás. Un día mi mamá se enteró por otra persona. Se dio cuenta de que yo no me iba a casar, pero para celebrar nuestra unión, me regaló un plato de porcelana. Pasaron los años. Mi papá no quería saber nada de Lorenzo. Pensaba que, como él seguía casado, yo era su amante. Cuando murió Lorenzo, mi mamá se enteró por las noticias de la tele. Ella y mi papá fueron a mi casa, y él se dio cuenta. Se dio cuenta de que yo era la mujer de Lorenzo, para la familia y para todos. Que tenía una casa linda. Que era amada. Que todo eso había terminado. Mi mamá me dijo que mi papá empezó a morir ese día.

MUJER: Esa noche, en tu casa, el corazón se le rompió.

MARISOL: Murió 4 meses después. Entró al hospital 3 meses después de la muerte de Lorenzo. Estuvo un mes en la clínica. Un mes en el que por fin pude acercarme a él. El ya no tenía rabia, estaba sin defensas. Lo iban a operar del corazón el día que se murió. La tarde anterior a su muerte fuimos todos a estar con él. El cuarto estaba lleno de gente. Mi mamá, mis hermanos, mi abuela, mis tíos, todos habíamos ido a despedirnos. Papá estaba de muy buen humor, hacía bromas, estaba radiante. Cuando llegué, lo saludé con un beso en la mejilla y le cogí la mano. Nunca me la soltó. El nunca había hecho eso. Me quedé a su lado y papá estuvo cogido de mi mano, acariciándola, toda la tarde.

MUJER: Al día siguiente, en la mañana, a las 6:00 am, una señora estaba haciéndote masajes, como todos los miércoles antes de ir a trabajar. De pronto, sonó el teléfono. Tú pensaste:

MARISOL: A esta hora solo pueden ser malas noticias.

MUJER: Marisol.

HOMBRE: Era su mamá, estaba muy nerviosa. Casi llorando le dijo:

MUJER: Creo que tu papá ha muerto.

MARISOL: ¿Por qué dices eso?

MUJER: Porque me han pedido sus documentos y ese es el protocolo cuando muere un paciente.

HOMBRE: Tu mamá se puso llorar. Tú, muda. Paralizada.

MUJER: Acompáñame. No quiero ir sola.

HOMBRE: Ahí desnuda con el teléfono en la mano, no puede negarse. La masajista la mira sin entender.

MARISOL: Me tengo que ir.

HOMBRE: Le pide a la masajista que la lleve al Hospital Rebagliati. Le ofrece pagarle el viaje.

MUJER: La masajista tiene un Volkswagen destartalado de color verde. En momentos así uno se concentra en cosas que no tienen importancia, como el color de los asientos. Los asientos del carro son beige y ella piensa lo sucios que están.

MARISOL: Qué sucios están.

MUJER: Su papá se está muriendo, y ella piensa en la mugre de los asientos.

MARISOL: Los asientos.

HOMBRE: Su mente la está protegiendo.

MUJER: Piensa en huir.

MARISOL y MUJER: Huye, corre.

MARISOL: Todavía estás a tiempo, no quiero saber, si está muerto no quiero verlo.

MARISOL Y MUJER: No quiero ver su cuerpo sin vida.

MUJER: ¿Mamá por qué me has puesto en este lugar?

HOMBRE: Baja del carro, le paga el viaje y va caminando a la reja de entrada.

MUJER: Ella piensa:

MARISOL: ¿Cuántas veces he estado en esa reja con ganas de entrar?

MUJER: Y ahora solo quiere huir.

MARISOL: Mamá no está, ¿qué hago?

MARSOL y MUJER: Sola no voy a entrar.

MARISOL: La esperaré, la esperaré todo lo que sea necesario. Aquí me quedo, no me muevo.

MUJER: ¿Y si no viene?

MARISOL: ¿Si lo que quiere es que yo lo compruebe sola? No voy a entrar.

MARISOL Y MUJER: Sola no voy a entrar.

HOMBRE: Hola.

MARISOL: Me dice una voz de hombre.

HOMBRE: ¿Qué haces aquí?

HOMBRE DOS, FER y MUJER: Es el doctor.

MARISOL: Estoy esperando a mi mamá. La han llamado para que traiga los documentos de mi papá y mi mamá cree que mi papi ha...

MUJER: Ella baja la cabeza. La palabra se le queda atragantada en la boca.

HOMBRE DOS: El también se queda callado.

SILENCIO.

HOMBRE: Acompáñame.

MUJER: ¿Cómo le dice que no quiere?

MARISOL: No quiero.

MUJER: Que prefiera quedarse ahí parada en pleno invierno frente a una reja cerrada.

HOMBRE DOS: Preferiría eso, pero lo sigue, como un animal que va al matadero, resignada. No hablan. Suben por el ascensor al piso 9. No para hasta llegar. Se abre la puerta, el doctor se adelanta y le dice, casi dándole una orden:

HOMBRE: Quédese aquí.

HOMBRE DOS: Y ella, aliviada, le obedece. Se queda parada mirando la pared, de espaldas al pasillo por donde él se ha ido.

MARISOL: Podrían pintar de un color más bonito las paredes.

MARISOL, FER y MUJER: ¿Por qué el color verde?

HOMBRE DOS: Piensa ella.

MARISOL: Verde esperanza, verde árbol, verde naturaleza.

MARISOL, FER y MUJER: Verde vida.

HOMBRE: Sí, su papá ha fallecido.

MUJER cae.

HOMBRE DOS: El doctor ha vuelto y está ahí. Ella lo mira. Luego va hacia él, y le pega. Le pega con las manos, con los brazos, con las piernas. El se queda quieto, recibiendo su desamparo, su desconcierto, su venganza, mientras ella piensa: ¿Por qué tengo yo que ser la que se lo diga a ella? ¿Por qué tengo que ser yo la que le diga que su esposo ha muerto?

FER: ¿Por qué yo?

MARISOL: Papá ha muerto. Lorenzo ha muerto.

MUJER Y MARISOL: Y yo me he quedado sola.

(La mujer está tirada en el piso)

MARISOL: Me quedé sentada en un banco duro y frío del piso 9 frente al ascensor. Me quedé con la mirada fija en la puerta del ascensor que se abría y se cerraba. Recuerdo el sonido de la

puerta al abrirse y de la puerta al cerrarse. Cada vez que la puerta se abría podía ser ella. No es, tampoco. ¿No va a venir?

MUJER: Me ha dejado sola.

MARISOL: El ascensor se abrió y era mi hermano mayor.

(Entra el Hombre)

MARISOL: Me miró y se sentó a mi lado.

(Hombre se sienta junto a Marisol)

MARISOL: No hablamos, no era necesario, la muerte se ve en los ojos.

HOMBRE: Mi mamá está abajo.

MARISOL: ...me dijo después de un rato.

HOMBRE: ¿Vas a bajar?

MARISOL: Si. No tengo valor para decírselo.

HOMBRE DOS Y MUJER: En el fondo del abismo, / ni una voz para nombrarlo.

FER: Mi papá se murió solo.

MARISOL: Se murió en la noche, solo, antes de la operación que iba a sanar su corazón.

HOMBRE DOS: *Solito se fue muriendo, mi caballo, mi caballo.*

Marisol recoge del piso a la MUJER.

HOMBRE: Estaban todos en la piscina, en un almuerzo familiar en casa de tu tío. Te zambulliste y

cuando saliste del agua, no había nadie. Saliste de la piscina, entraste a la casa y te encontraste con tu tío. El te abrazó y te dijo: La vida es una mierda, tu papá acaba de morir.

FER: Había viajado el 31 de diciembre, hace 3 meses. Habíamos ido al aeropuerto a despedirlo. Lo último que me dijo fue “te voy a traer una cámara para que empieces a hacer tus trabajos”.

HOMBRE: Voy a traer una cámara para que empieces a hacer tus trabajos. Entraste al escritorio, estaba tu mamá llorando, hablando por teléfono en inglés.

FER: Llamaron de la compañía atunera para informar que tu papá había sufrido un infarto masivo mientras hacía la siesta en su camarote. Solo tenía 52 años.

HOMBRE: Al frente de ella, tu abuela, la mamá de tu papá, sentada, llorando. Martín, tu hermano menor, gritó desde otro lado de la casa. El grito desgarrador de un niño de 6 años.

FER: Me dolía el pecho. Sentía físicamente un dolor en el corazón. Cuando volvimos del almuerzo de mi tío yo llamé a mi consejero espiritual. Fui al rosario. Un sábado por la tarde. Era una hermosa tarde de marzo, sin viento, no hacía frío ni calor. Fui con mis amigos a jugar billar. Regresé a las 8 y la casa estaba llena. Un velatorio sin cuerpo. Yo saludaba a todos sonriendo. No sentía nada. Estaba en shock. Yo no tenía brevete, pero mi mamá me empezó a encargar trámites y me prestaba el carro por primera vez. Cuando el cuerpo llegó al puerto de Samoa, le dijeron a mi mamá que tenían que hacerle una autopsia, pero se iban a demorar cuatro días más en traerlo. Mi mamá dijo: no.

MUJER: Mejor que las cosas queden así.

FER: Prefirió no saber si había sufrido.

MUJER: No.

FER: Una semana después, un sábado por la noche llegó él en un vuelo de American Airlines. Fuimos al Aeropuerto mi mamá, mis tíos y yo. Fuimos de oficina en oficina, y finalmente nos dijeron que teníamos que recoger el cajón de carga.

HOMBRE DOS: Tienen que recoger el cajón de carga.

FERNANDO: Ya eran las 2 de la mañana, pero fuimos recoger a mi papá de carga, que es a donde llevan la mercadería. El tipo de la garita dijo no.

HOMBRE DOS: A esta hora no se puede recoger ninguna mercadería.

FERNANDO: Mercadería.

HOMBRE: ¡Mercadería!

MUJER: Dios Santo.

FERNANDO: Llamamos por teléfono, así hasta que nos dejaron entrar.

HOMBRE DOS: Pueden pasar 2 familiares.

FERNANDO: Todo el mundo me miró a mí. Al hijo de 19 años.

HOMBRE: Fernando, anda con tu mamá.

FERNANDO: ¿Yo?

HOMBRE: Sí, anda.

FER: Decidieron que entraríamos mi mamá y yo. A reconocerlo. El cajón era azul con dorado, y gigante. Mamá, es gigante...

MUJER: Así son los ataúdes en Samoa.

HOMBRE DOS: El pasaporte.

FER: El pasaporte de mi papá. Me dio pena ver el pasaporte. Su foto.

HOMBRE: He dejado la puerta entreabierta/ soy un animal que no se resigna a morir

HOMBRE DOS: No se puede abrir.

FER: El tipo trató de abrir el cajón pero no se podía.

HOMBRE DOS: Está soldado. Tenemos que romperlo.

FER: Romperlo.

HOMBRE DOS: ¿Tienen otro cajón?

FER: Mi mamá dijo:

MUJER: Me lo llevo así nomás.

FER: Sí teníamos un cajón. Pero mi mamá dijo mejor que las cosas queden así. Así como mi papá no quiso ver a Charo ni a sus hijos.

HOMBRE: Mejor que las cosas queden así.

MUJER: Mejor que las cosas queden así.

FER: Pero yo hubiera querido verlo.

Hombre destroza la tarola.

MARISOL: Velaron a mi papá en el mismo hospital. Un lugar lúgubre.

MUJER: La abuela de Marisol, la mamá y todas las tías, están sentadas alrededor del ataúd. Ella no llora, está tomada por la muerte de Lorenzo. Se siente culpable por eso.

MARISOL: Debería estar llorando. Voy a acercarme al ataúd y lo voy a mirar, a lo mejor así siento algo.

MUJER: Se queda un rato mirándolo.

MARISOL: ¿Me estás mirando, papá?

MUJER: Tal vez la está mirando.

MARISOL: Desde algún lugar, tal vez... la vida continúa.

FER: Cargué su ataúd. Hasta ese momento estuve contenido.

MARISOL: ¿Me ves?

FER: ¿Me escuchas?

MARISOL: ¿Hay algo más?

TODOS: Contesta.

MUJER: Nada.

FER: Nada.

MARISOL: Me habían dado permiso en el trabajo. Yo solo pensaba en volver. Ese invierno fue el más frío que he vivido, era un día muy gris y húmedo. Habían pasado sólo cuatro meses de la muerte de Lorenzo. Recuerdo muy poco del entierro. Me acuerdo de las piedritas blancas en el lugar del estacionamiento pero no recuerdo el momento en que el ataúd bajó a la tierra.

MUJER: Nada.

HOMBRE: Nada.

FER: Cuando lo enterramos, ahí sí me desmoroné.

MUJER derrumba la torre de maletas y cae.

HOMBRE: Nada.

MARISOL: Mi papá se había ido.

MARISOL Y FER: Y nos había quedado tanto sin resolver.

MUJER Y HOMBRE DOS CANTAN: *En el fondo del abismo, / ni una voz para nombrarlo.*

FER: A veces he soñado que el ataúd estaba vacío. Que en realidad no murió. Que nos abandonó, y está ahora en otro lugar con otra familia.

HOMBRE DOS: *Solito se fue muriendo, / mi caballo, mi caballo.*

MARISOL: Estaba sentada con unos amigos fuera del velatorio, cuando vi a Blanca bajar las escaleras acompañada de su chofer. Sabía lo difícil que era ese momento para ella, sabía que Blanca casi no veía a nadie y menos salía. Y ahí estaba, elegante y discreta. Pensé que los dos hombres más importantes de mi vida se habían ido, abandonándome. Y ella lo entendía. Por eso estaba ahí. Entonces recién pude llorar.

HOMBRE: si me escucharas/ tú muerto y yo muerta de ti/ si me escucharas

MARISOL: Yo estaba siempre a su lado, nos hacíamos bien. Quería tenerme cerca y yo a ella.

Una tarde me dijo

MUJER: Envidio tu fe. Quisiera creer que hay algo más allá, así tendría la esperanza de volverlo a ver. Pero no creo, no puedo creer.

MARISOL: Luego de eso guardó silencio y yo también. Una tarde de invierno, me dijo

MUJER: quiero leerte algo. Es algo que estoy escribiendo.

MARISOL: Y sacó un montón de papeles escritos a mano. Estaban escritos en tinta azul, lapicero de tinta seca, lo recuerdo bien porque pensé, cuando lo cuente nadie me lo va creer.

Blanca escribe en papeles sueltos y al lado hace cuentas del mercado. Lo que más me sorprendió era que su letra y sus números se habían empequeñecido a tal punto de que casi no se leían.

Después supe que eso era signo de una lesión cerebral. En ese momento no lo sabía, y lo atribuí a que estaba ahorrando espacio. Empezó a leer.

MUJER: *la pobre niña sigue encerrada/ en la torre de granizo/ el oro el violeta el azul/ enrejados/ no se borran/ no se borran/ no se borran*

MARISOL: Leía y leía un poema tras otro. Yo tenía el corazón encogido, y ella estaba leyéndomelos pudorosa y expectante. Terminó y me dijo:

MUJER: ¿Crees que sirven?

MARISOL: No recuerdo lo que le contesté pero si recuerdo lo que pensé. Sabía que estaba viviendo un momento que se grabaría con fuego en mi memoria. Puedo ver el sol de invierno entrando por la mampara del cuarto desde donde se veía el mar, el mar que la acompañó siempre.

El cuarto blanco, los cojines, la cabecera de madera de su cama también blanca, y nosotras echadas sobre los papeles diseminados sobre el cubrecama.

MUJER: *no se borran/ no se borran*

MUJER Y MARISOL: no se borran.

(HOMBRE DOS derrumba la torre de sillas. Oímos el poema en voz de Blanca)

*y allí te encuentras / sola y perdida en tu alma / sin más obstáculo que tu cuerpo / sin más puerta
que tu cuerpo / así este amor / uno solo y el mismo / con tantos nombres / que a ninguno
responde / y tú mirándome / como si no me conocieras / marchándote / como se va la luz del
mundo / sin promesas / y otra vez este prado / este prado de negro fuego abandonado / otra vez
esta casa vacía / que es mi cuerpo / a donde no has de volver*

MUJER: Quisiera creer que hay algo más allá. Así tendría la esperanza de volverlo a ver.

FER: Después de la muerte de mi papá, a mi mamá se le cayó el mundo. Tenía sólo 42 años, tenía un nido, planes de hacer un colegio, comprar un terreno. Pero abandonó todo. Hasta llegó a desear quitarse la vida. Pensó en Martin y siguió. Mi mamá siempre decía que ella pensaba que ella se iba a morir antes que mi papá.

MUJER: Yo me voy a morir antes que tu papá.

MARISOL: *la pobre niña sigue encerrada/ en la torre de granizo*

MUJER: Pide una beca en el instituto.

HOMBRE DOS: También asumiste el cuidado de tu hermano menor.

FER: Fue como una misión. Martin se mudó conmigo a mi cuarto. Lo llevaba a todos lados, hasta el día de hoy él me dice que soy como su papá. Mi papá se llevaba muy bien con Martín, pasaban mucho tiempo juntos. Una vez, cuando él ya era adolescente, estábamos en el carro. En eso pasó un helicóptero...

HOMBRE DOS: Un helicóptero.

FER: Y Martin se puso a llorar. No me acuerdo de su cara, me decía. No me acuerdo de su cara.

HOMBRE DOS: No me acuerdo de su cara.

FER: Yo sí me acuerdo de su cara. Cuando mi papá murió, yo tenía 19 años. Pero nunca pude hablar como adulto con él. Cuando cumplí 30 años, quise conocerlo. Entonces empezó mi obsesión: hablar con él. Preguntarle. ¿Cómo hiciste para enfrentar tu destino, papá? Lo primero que hice fue regresar al cementerio.

HOMBRE DOS trae la pizarra. Vemos el video del Cementerio.

FER: Cuando llegué, vi que era enorme. Me voy a pasar toda la mañana acá dando vueltas, pensé. Pero lo encontré muy rápido.

FER: Vi un video en el que decían...

MUJER pone play al audio: "Los nombres que recibimos son como contratos inconscientes que limitan nuestra libertad y condicionan nuestra vida."

FER: Empecé a buscar a la gente que conoció a mi papá en la época del accidente. El primero: un doctor que fue el médico forense a cargo de los restos. El me dijo algo que yo no esperaba.

MUJER: Tu papá se quiso matar varias veces.

FER: En terapia empecé a recordar cosas. Entendí que mi papá no hizo luto. Fernando, mi hermano muerto, vivía a través de mí.

HOMBRE: Fernando.

FER: Me di cuenta de que mi papá me hacía regalos que no correspondían a mi edad. A los 6 años me regaló un rompecabezas de 500 piezas. Era para la edad que tendría el otro Fernando. A los 7 años me regaló un sable. Mi mamá le dijo que estaba loco. Creo que el sable duró en mis manos una semana. Después se fue a la parte alta del clóset. A los diez años me regaló una honda profesional. La honda venía con mil bolitas de metal. Nunca maté un ave ni rompí un vidrio. Hasta a mí me daba miedo. Un día, le pregunté a mi mamá. ¿Por qué me pusieron Fernando? Ella se me quedó mirando un rato y luego me dijo:

MUJER: No pienses cojudeces.

FER: Fui a buscar a un hombre que fue alcalde de Pucallpa, que perdió a sus dos hijas en el accidente. Cuando lo encontré, le pedí una entrevista, y me dijo: Sí, vi a tu papá a las afueras de la zona del accidente. Nunca lo voy a olvidar. Había perdido a toda la familia, era el que estaba peor de todos. Tu papá se pasó todo el día debajo de un árbol con un palo haciendo dibujos en la arena.

Todos hacen dibujos en la arena.

FER: Me contó que en un momento se acercó y le preguntó si iba a entrar a buscar los cuerpos de su familia. Y él me dijo:

TODOS: No.

FER: Ahí entendí que él decidió seguir viviendo. Busqué a mi tío Gerardo que lo acompañó en Pucallpa. Me confirmó que mi papá no quiso ver los cuerpos. Le pregunté: “¿Mi papá intentó suicidarse?” Y me dijo que no. “Tu papá, todos los días que estuvo en ese hotel, se la pasó tomando tazas de café en el bar. Y fumando 3 cajetillas al día. Fumaba en silencio, durante horas, y cada cierto rato, suspiraba y decía: “Ay carajo”.

HOMBRE: Ay carajo...

FER: Fui a buscar a un fotógrafo que cubrió la tragedia. Le pregunté si me podía mostrar sus fotos.

HOMBRE DOS: “No, no tengo nada”

FER: “Mi papá era capitán de la fuerza aérea”, le dije.

FER: El tipo se quedó helado. Y me dijo:

HOMBRE DOS: “Yo estaba esperando en Iquitos tomar el avión que se cayó para regresar a Pucallpa. Para venir a navidad a Pucallpa. El avión nunca llegó. Y en el aeropuerto de Iquitos

nadie nos daba razón del vuelo. Entonces subimos a la torre de control. Y en el momento que llegamos, se abrió la puerta, y salió tu papá, vestido con el uniforme de la fuerza aérea, gritando.”

MUJER: Gritando.

HOMBRE DOS: “Y corriendo.”

FER: Corriendo. Mi papá gritando. Mi papá debajo del árbol. Mi papá tomando el café.

HOMBRE: Ay carajo...

FER: La cruz que se había dibujado en su pecho se mantuvo un mes. Los vellos de su pecho se habían peinado de tal forma que dibujaban una cruz que se borró el 24 de enero, un mes después, cuando por fin enterró a su familia.

(Hombre hace punteos con la guitarra)

MUJER: Facundo Cabral perdió a su hija y esposa en un accidente aéreo. Su hija tenía sólo un año. Durante dos años, Facundo olvidó los ocho idiomas que hablaba, perdió 30 kilos y perdió la vista parcialmente. Años después, dijo: “La vida es más fuerte que todo dolor” Fue un segundo y definitivo nacimiento porque supe quién era”.

FER: Mi papá tocaba la guitarra. No tocaba canciones, hacía punteos en cámara lenta y sólo para él. Nunca supe como aprendió. Mis padres me decían que como yo era el mayor de mis hermanos, era el hombre de la casa. Ese título me ponía nervioso. Cuando mi papá viajaba al extranjero yo era como el vicepresidente en funciones. A los 6 o 7 años me escribió esta carta:

HOMBRE: Sr. Peter Parker; Hombre araña espero que estés tejiendo tu tela bien y que cuides de tus hermanos como el hombre de la casa te quiero y extraño mucho. Tu papi Fernando.

MARISOL: Carta a mi papá. Intento # 1 *(Pausa. Rompe el papel)*.

FER: Yo no tenía idea de cómo ser el hombre de la casa. Pero lo intenté. Un año antes de la muerte de mi papá, un día llegué a mi casa y mi hermana mayor, Denise, estaba llorando porque había discutido con mis papás y ellos habían sido muy duros con ella. Me metí en el cuarto de ellos, cerré la puerta y les dije de todo.

HOMBRE DOS: ¡Sólo hemos tenido papá cada seis meses! ¡A nuestras actuaciones en el colegio ustedes nunca iban, yo siempre los buscaba entre el público y nunca los encontraba! ¡Y encima ahora tratan mal a mi hermana! ¡Hubiera preferido tener menos, pero que vivamos todos juntos!

FER: Mi papá me miró, y me abrazó.

HOMBRE DOS: Siempre te gustó salvar, defender a la gente. Tal vez tu papá te tuvo para que lo salves.

FER: Y yo hice todo lo que pude. Paul Auster en su libro “La invención de la soledad” recuerda que leyó junto a su padre el cuento de Pinocho que se lanza al mar a sacar a Gepetto de las fauces de la ballena y se pregunta: “¿Es verdad que uno debe sumergirse en las profundidades del mar y salvar a su padre para convertirse en un niño real?”

MARISOL: Carta a mi papá. Intento #2. Querido papá: He hecho mucho trabajo para poder entenderte y finalmente perdonarte. Ya está... lo logré, en serio. Eres una víctima para mí ahora, como lo fuimos todos, víctima de una sociedad desigual y de un tiempo sin esperanza como el que nos tocó vivir. Recordarte con el pelo pintado un día en que buscabas trabajo, es suficiente para reconocer cuánto sacrificaste para darnos educación, comida y sobre todo esperanzas. Pero las heridas siguen ahí, porque para lograr todo eso que siempre fue poco, nos dejaste solos. Sí, lo sé, ¿qué más podías hacer? Aquí frente a todos te digo: te perdono. Perdono tus ausencias, perdono tus golpes, perdono tu incapacidad de quererme. ¿Me escuchas? Te perdono.

HOMBRE: *he dejado la puerta entreabierta/ soy un animal que no se resigna a morir / la eternidad es la oscura bisagra que cede / un pequeño ruido en la noche de la carne / soy la isla que avanza sostenida por la muerte / o una ciudad ferozmente cercada por la vida*

MARISOL: Carta a mi papá. Intento # 3. Papá, ¿me escuchas? Tengo cinco años. El cuarto está oscuro. Estás llorando. Por primera vez me has pegado. Lo has hecho y ahora sientes culpa, me pides perdón, yo te perdono pero he empezado a tenerte miedo. Cuando te traiciona quien más quieres, dejas de creer. ¿Me escuchas? Tengo quince años. He conocido un chico que me quiere. Es mi cumpleaños. La torta la ha hecho mi mamá como todos los años, es de fresa y tiene mucha crema. Yo estoy llorando. Has entrado borracho y me has gritado puta delante de todos. Y aún así todos cantan cumpleaños feliz, apenas iluminados por las velas de la torta de fresa.

MUJER: ¿Me escuchas?

MARISOL: Tengo 25 años. He regresado a la casa solo para irme. El gobierno francés me ha dado una beca y voy a dejar el Perú. Creo que no voy a regresar más.

MUJER: Estamos en guerra, no aguanto más.

MARISOL: Estamos frente a la puerta de la cocina y otra vez levantas la mano para pegarme.

MUJER Y MARISOL: Esta será la última vez.

MARISOL: En un acto de coraje detengo tu mano justo antes de que llegue a mi cara. Recobro mi dignidad. Tiembles.

MARISOL Y MUJER: ¿Me escuchas papá?

FER: La lejanía de mi padre. Su distancia. No poder encontrarlo en su cuarto a la hora de la siesta y echarme a su costado a dormir, recostando mi cabeza en su pecho. Cuando lo hacía era muy feliz y sentía mucha paz.

HOMBRE DOS: Tu papá era el bueno de la casa.

FER: Daba la impresión que no era quien gobernaba. Pero cuando se murió, se desmoronó todo.

A MUJER se le abre la maleta y se le cae todo. Canta.

FER: Tenía la virtud de mantener un orden subyacente, aun durante sus largos viajes. Cuando estaba en Lima, papá era quien nos despertaba. Nos acompañaba a tomar desayuno (él tomaba el café con un cigarrillo y con el periódico).

HOMBRE DOS: Luego los mandaba a la puerta a esperar la movilidad.

FER: De niño, papá solía poner valeses criollos los domingos en la casa. Alguna vez nos explicó, verso por verso, la letra de “José Antonio”.

(Mientras se oye la canción, el Hombre explica)

HOMBRE: *Qué hermoso que es mi chalán/ cuán elegante y garboso/ sujeta la fina rienda de seda/ que es blanca y roja/qué dulce gobierna el freno/ con sólo cintas de seda/ al dar un quiebro gracioso/ al criollo berebere// José Antonio, José Antonio/ por qué me dejaste aquí*

FERNANDO: A veces, en las noches de invierno, cuando él estaba en Lima, cenábamos juntos, le contábamos todas las palomilladas del colegio, y él se reía mucho, a carcajadas siempre, y nos contaba las historias de su colegio, y chistes. Había uno que siempre contaba:

HOMBRE: Estaban dos curas explicando la Biblia a sus alumnos. Uno de ellos les dice:

- Y Jesús le dijo a Lázaro... ¡Lázaro levántate y anda! ¡Y Lázaro se levantó y andó...!

A lo que el otro cura dice:

- ¡Anduvo, cojudo!

- Bueno anduvo un poco cojudo al principio, pero luego ya andó normal...

FERNANDO: Un hombre que regresa de la muerte anduvo cojudo al principio, pero luego andó normal.

MUJER: En la adolescencia Fernando se enganchó con un grupo religioso. Se preguntaba mucho por el sentido de la vida, la existencia de Dios, y si de verdad uno podía ser feliz. Un día su papá le escribió una carta, y le contestó molesto porque sentía que lo seguía tratando como a un niño. Le citó una frase de Mi Credo, de Hermann Hesse.

FER: Creo que, a pesar de su aparente absurdo, la vida tiene sentido; y aunque reconozco que este sentido último no lo puedo captar con la razón, estoy dispuesto a seguirlo, aun cuando signifique sacrificarme a mí mismo.

MUJER: Entonces su papá le escribió esta carta:

(Mientras, los demás hacen un altar y limpian el escenario)

HOMBRE (EN OFF): Tinian, 16 de Febrero de 1992. Mi querido hijo: Tu quieres encontrar a Dios y la felicidad. Muy bien, para comenzar te diré que el encontrar a Dios es un anhelo y requiere llevar una vida dedicada a ese fin, que no es fácil. Yo también me siento a veces perdido, pero en mi búsqueda de la verdad por momentos me siento despierto y veo una chispa de esa verdad que me ayuda a seguir avanzando por este largo y tortuoso camino. Pues bien; te diré que después de haber leído y buscado algo al respecto y después de haber extractado todo ese material sobre el enigma de La Vida -¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos? ¿a dónde vamos? –te digo que estás bien encaminado al decir que respetas la Religión y la Iglesia y las costumbres establecidas pero que quieres “algo más.” Estás leyendo a H. Hesse “Mi Credo” y por el párrafo que me pones concuerda con “mi sentir.” Yo te aconsejaría que después leas “El Profeta” está en la casa, léelo despacio analizando su contenido y después vuélvelo a leer. Verás que con cada nueva lectura encuentras un nuevo mensaje, una nueva verdad. Ojo, si es que el libro o el contenido del libro está en armonía con tu sentir, pero ¡cuidado! No confundas “sentir” con pensar, puede que algo que leas esté en contra con algo que tú “piensas” y te desbarate un

concepto anterior o una verdad tuya, mira bien, si eso ocurre, pon las dos verdades, la tuya y la del libro en la balanza del “sentir” de tu corazón. Nunca cierres tu mente a nada y menos tu corazón, analiza, especula y trata de sentir, si lo leído, visto u oído despierta en ti, en tu yo interno algo y acéptalo o recházalo de acuerdo a ese sentimiento, nunca, nunca jamás porque alguien te lo imponga o te lo censure. Los pequeños tesoros o pequeñas verdades que vayas encontrando guárdalas y atesóralas –con esto te quiero decir “guárdalas” no las des a nadie- pues eso es vanidad y la vanidad es el peor enemigo que tiene el hombre y en la boca mueren los pensamientos. El hombre demora aproximadamente cinco años en aprender a hablar pero toda una vida en aprender a callar. Pues te diré que cada uno tiene su propio camino y “yo” pienso que al final, verás que el único camino es “Cristo” como él mismo lo dice, pues vino a este mundo para “eso” para mostrar el camino de la salvación. Entonces: ¿por qué te aconsejo que leas otras cosas y no te aconsejo que leas los Evangelios que son la Palabra de Cristo? Pues para que veas, después de dar mil rodeos, esas verdades atesoradas a lo largo de tu peregrinación te serán de utilidad en la lectura de los Santos Evangelios, pues estos tienen muchos pasajes oscuros a los ojos del lector que no tiene “ojos para ver” ni “oídos para escuchar.” Sácate las máscaras y encuéntrate a ti mismo para que tengas ojos y oídos a la voz de Cristo. Bueno mi flaquito algo te he podido decir ojalá sea el verdadero camino, si estoy equivocado no sé. Te felicito por haber terminado el colegio y espero que logres entrar al IPP. Con todo mi amor de Padre, Fernando.

HOMBRE DOS: En la adolescencia, Marisol se sentía fuera de lugar y muy sola. Empezó a sentir que no estaba sola. Que algo la acompañaba.

MARISOL: Vivía en Santiago, me iba de casa y me ponía a caminar sin rumbo por la ciudad.

Empecé a sentir que caminaba con alguien y ese alguien era amable. Fue un gran consuelo. Me hacía sentir única. Nadie sabía que yo tenía un acompañante.

HOMBRE DOS: Años después, en Lima. Pasa por una época difícil. Está deprimida, quiere irse de la casa, estudia teatro en la escuela. Una noche sueña que está mirando un partido de fútbol.

MARISOL: El jugador me mira y yo lo reconozco por los ojos.

HOMBRE DOS: De pronto, está en un bus. Ella mira a la persona que está sentada a su lado.

MARISOL: Sus ojos son los mismos.

HOMBRE DOS: Lo reconoce. Así en varios lugares. Cuando se despierta, entiende que él está en todos lados.

MARISOL y MUJER: Mi acompañante.

HOMBRE DOS: Se siente tan desamparada que lo acepta. Pero antes le dice:

MARISOL: Si esto es verdad, demuéstremelo.

MARISOL Y MUJER: Muéstrame una prueba.

HOMBRE DOS: Ese mismo día va a ver fuegos artificiales con un amigo. Están sentados en un muelle y miran el mar en silencio. Empiezan los fuegos artificiales con la música de una banda.

Y de pronto se da cuenta: Una gaviota está frente a ella, se mantiene en el aire quieta, parece mirarla. Marisol la mira y la gaviota se va.

MARISOL Y MUJER: ¡Es verdad!

HOMBRE DOS: Es verdad. A partir de ese día, en su camino en bicicleta a sus ensayos, todos los días durante una semana, encuentra flores rojas. Años después, cuando ya está con Lorenzo, está un día con una amiga en la playa, y la amiga está leyendo un libro. Es un libro de ángeles.

En un momento la amiga se va al baño, ella agarra el libro y lo abre en una página al azar. Y lo que lee es:

TODOS: Los ángeles se reconocen por los ojos.

MARISOL: Eso fue dos meses antes de que muera Lorenzo. Entonces me acordé del sueño, me acordé de las flores y de todo. Y a partir de ahí empecé a trabajar con los ángeles. Cuando murió Lorenzo, yo ya había hecho talleres de ángeles. Formamos un grupo de amigas, las que me contuvieron durante esa etapa, y nos conseguimos una wija de ángeles. Yo quería saber si él estaba bien. Que no había sufrido. Durante un tiempo estuve obsesionada con eso.

PARED: Si me escucharas/ tú muerto y yo muerta de ti/ si me escucharas

HOMBRE DOS: El 30 de Marzo de 1852 nació en Zundert, Holanda, un niño al que llamaron Vincent Willem. Murió al poco tiempo de nacer. El mismo día, del mismo mes, del año siguiente, nació otro niño de los mismos padres, al que vuelven a llamar Vincent Willem, que más tarde se convertiría en el famoso pintor Vincent van Gogh. El pintor neerlandés cuenta que desde muy pequeño tenía la costumbre de visitar la tumba de su hermano; le causaba conflicto ver su nombre escrito en una lápida, como si él fuera un fantasma ante su propio sepulcro. Numerosas hipótesis psicológicas se han centrado en este acontecimiento para explicar la depresión y la neurosis que persiguieron al pintor hasta su muerte.

MUJER: En agosto de 1903 murió Salvador Dalí, un niño de dos años. Casi un año más tarde sus padres tuvieron a otro niño, y también le pusieron Salvador. En su autobiografía el pintor confesó que la muerte de su hermano ensombreció su vida:

HOMBRE DOS: *“He vivido toda mi infancia y mi juventud pensando que era una parte de mi hermano muerto,*

FER: *“He vivido toda mi infancia y mi juventud pensando que era una parte de mi hermano muerto*

HOMBRE DOS: *es decir, que llevaba en mi cuerpo y en mi alma su cadáver, el cual se aferraba a mí porque mis padres hablaban sin cesar del otro Salvador. Para deshacerme de mi hermano muerto, tenía que jugar al genio, convenciéndome a cada momento de que yo no era el otro,*

HOMBRE DOS Y FER: *de que yo no estaba muerto.”*

FER: Personas forzadas a ser especiales. Personas que necesitan trascender o sublimar la existencia, pues así ya no pesa demasiado el muerto con el que uno carga.

MUJER: No es un héroe. No es un niño temeroso. No es el que está en el cementerio. No es el hombre de la casa.

HOMBRE: Es un niño real.

FER: Dejé mi trabajo. Dejé a una novia con la que me iba a casar. Y entré al teatro. Un día estaba en una sesión de reiki. En un momento le hablé de mi papá a la chica que hacía la terapia, y ella me dijo:

MUJER: Dame tu mano.

FER: Cerró los ojos y se contactó con él.

MUJER: Se llama Jacinto.

FER: No... no se llama Jacinto...

HOMBRE DOS: ¡Te está estafando!

FER: Pero luego recordé: mi papá y mi mamá una época se decían Jacinto y Jacinta, porque había una serie de TV con un personaje que se llamaba Jacinta Pichimahuida, y mi mamá era profesora como ella. Entonces mi papá le decía,

HOMBRE: ¿Cómo estás, Jacinta? Y ella le respondía...

MUJER: “Bien, Jacinto.” Dice que te ama mucho, que aunque muchas veces no haya estado cerca, siempre has estado en su corazón.

HOMBRE: Deja de vivir tan centrado en ti mismo. Tienes que abrirte más. Te quiero mucho.

FER: Te quiero mucho.

MARISOL: Acompáñame, dijo Vicente. Fue casi una orden. Lo seguí. Gody, el papá de Lorenzo, estaba con él, con un paquete en la mano. Caminamos en silencio por el terreno baldío que había al costado de la casa en dirección al acantilado. Estaba tan oscuro que tuve que agarrarme de Vicente para no caer. Yo no sabía adónde íbamos. Cuando llegamos al pie del árbol que se veía desde la terraza de lo que había sido nuestra casa, Gody sacó una caja de madera e hizo un pequeño hueco. Era la primera vez que veía las cenizas de alguien. Eran sus cenizas. Gody tomó la caja, abrió la tapa de vidrio, esparció las cenizas y tapó el hueco. Luego, con un grito, destrozó la caja y la tiró al vacío. Nos quedamos mirando unos segundos el árbol. Luego nos fuimos en silencio.

MARISOL: Quería que él se aparezca. Pero no se aparecía. Cuando me mudé al nuevo departamento, él empezó a manifestarse. Cuando yo entraba, se prendía el equipo de música o una luz.

(Se enciende la música.)

HOMBRE DOS: Todo el mundo le decía que las conexiones eléctricas debían estar mal.

MARISOL: Para mí era Lorenzo. Y me gustaba, porque me ponía música.

MARISOL: Un día empecé a contestarle. ¡Hola Loren! Me sentía un poco loca, sí, pero bien. Ya había pasado un año.

Cantan.

MARISOL: Una noche soñé con él. Yo estaba en el estudio de Gody. El estaba hablando de pintura mientras pintaba. En eso entró Lorenzo con la ropa con la que se fue.

(Entra el Hombre dos. Le hace a Marisol SILENCIO con el dedo.)

MARISOL: Yo entendí que Gody no lo veía. De pronto, estábamos en un baño verde. Lorenzo estaba apoyado en el lavatorio y yo sentada en el wáter. Le dije: ¿Cómo estás? Y me dice:

HOMBRE DOS: Estoy bien.

MARISOL: ¿Y cómo es allá? Y se ríe.

HOMBRE DOS: Es igual que acá.

MARISOL: ¿Ah, sí? ¿Hay casas, edificios? El otra vez se ríe.

MARISOL: ¿Y existen los ángeles?

HOMBRE DOS: Sí, pero no como tú te lo imaginas.

MARISOL: ¿Sufriste? ¿Te dolió? En ese momento en el sueño hay un corte y vamos al accidente. Yo estoy en el avión y me duele acá. Yo entiendo que lo que lo mató fue la presión del cinturón. Volteo y veo un hombre vestido de gris, bigotes, barba, que me mira amablemente y me dice:

HOMBRE: Estoy aquí para ayudarte a pasar el umbral.

MARISOL Y HOMBRE DOS: Todo el avión está en llamas.

MARISOL: Una mujer vestida de rojo corre por el pasillo y grita

MUJER: ¡Mi hijo! Mi hijo!

MARISOL: Regreso al baño y Lorenzo me dice:

HOMBRE DOS: Cuando vayas a morir, no tengas miedo. Porque no existe la muerte, pasas nomás.

MARISOL: Y le pregunto:

MARISOL Y MUJER: ¿Tú piensas en mí?

MARISOL: Y me dice:

HOMBRE DOS: Mi memoria es tu memoria.

HOMBRE Y HOMBRE DOS: Si tú piensas en mí, yo pienso en ti.

MARISOL: A partir de ahí al fin pude aceptar su muerte. Un año después.

Cantan.

FER: La primera vez que subí a un avión fue cuando yo tenía trece años. Viajamos todos a Arequipa, menos mi papá. Mi hermano Martín, de dos años, preguntó luego de despegar:

HOMBRE DOS: Mamá, ¿a qué hora se cae el avión?

FER: Cuando nació mi hermano Martín, el año 86, fue una alegría inmensa para todos. De hecho, la única foto que tenemos todos juntos la tomamos en la clínica.

(Foto de la familia en la clínica.)

MARISOL (EN OFF): Cuando recibí la propuesta para hacer esta obra, a mi mamá le descubrieron un cáncer. Durante el proceso de ensayos su enfermedad se fue agravando y me fui preparando para su muerte. La muerte es la gran sanadora, pensaba yo por esos días. Es una gran oportunidad para sanar. Destapa las cosas, genera conflictos y estos son oportunidades para elaborar. Yo era diferente antes de la muerte de Lorenzo. Su muerte fue como meterme a un horno y salió otra persona. Tuve que empezar a ver la vida de otra manera. Pensar en cómo quiero irme de este mundo, valorar las cosas en su justa medida. La muerte de Lorenzo fue sanadora. Ahora lo veo así. Abrí mi casa. Y vi todo el amor. Mi mamá antes de morir, abrió su

corazón. Me decía te quiero mucho, cosas que nunca decía antes. Y yo no sabía cómo reaccionar, no estaba acostumbrada. Me di cuenta de que había sido una buena mamá. Ya no tenía nada que perdonarle. No había quedado nada pendiente entre nosotras. Cuando aparece la enfermedad en el cuerpo, es porque la persona está sanando. Mi mamá me inculcó el miedo desde que nació. Lo hizo para protegerme, para que yo no tomara riesgos que pudieran dañarme. Los diez meses que la acompañé a morir, me liberaron del miedo. Cuando la encontró la muerte, ella estaba sanando, y yo también. Su muerte me liberó del miedo. La muerte de mamá me liberó.

PARED: “La vida muere para vivir. Ahuyenta con su cola los bichos del lomo” Abelardo Sanchez León.

MUJER: El día que lo conociste, él llegó tarde con los pelos desordenados. Tú necesitabas un arquitecto para que haga la escenografía de tu obra; ibas a dirigir una obra por primera vez. Quedaron en encontrarse en un café. Tú habías pedido un jugo de melón y cuando él se sentó, dijo: ¡Una cerveza! Tú te sentiste una imbécil y dijiste: ¡Dos! Te pareció tan guapo. Y después solo fragmentos, pequeños retazos... sus ojos, su risa... La primera vez... se va borrando, lo has ido borrando... los primeros días te empeñabas en recordar todo para no olvidarlo, pero un día... cuando decidiste seguir viviendo... entonces metiste todo eso en una caja y la cerraste con tantos candados que es imposible abrirla y colocaste la caja en el fondo de tu recuerdo donde no pueda perderse. Todo está ahí, protegido y cerrado y nadie lo puede abrir, ni siquiera tú.

FER: Papá, hace más de diez años empecé a buscarte y muchas cosas han cambiado. Mamá se volvió a casar en el 2005, yo la llevé al altar en el día de tu cumpleaños. La familia ha crecido, hoy tienes 7 nietos y tu primer bisnieto acaba de nacer. En cuanto a mí, te cuento que durante años me confesaba siempre antes de volar. Siempre de los mismos pecados. Hoy tengo 42 años y

siento que recién estoy viviendo mi vida. Estoy haciendo lo que me gusta y he encontrado el amor. Ha sido una liberación aprender a subirme a los aviones así como soy.

MARISOL: Yo no quería tener hijos. Pero a los 42 años me detectaron un tumor al pulmón. Durante un mes creí que tenía cáncer. Tuve mucho miedo. Cuando me sacaron el bronquio, dije: Yo quiero vivir. Crear vida, no crear muerte. Y ahí empezaron los tratamientos de fertilidad. A los 44 años, finalmente quedé embarazada. En la primera obra que dirigí me enamoré de Lorenzo, y en la segunda de Wicho. A los dos hombres de mi vida los encontré en el teatro. A los dos los conocí el día del padre. Wicho es mi pareja, el padre de mis mellizos. La casaca de Lorenzo está en el closet de Wicho. El año pasado se cumplieron 20 años de su muerte. Creo que ya es hora de que les entregue la casaca a sus hijas. Y de armar este reloj.

PARED: Cuando te pierdes debes tratar de encontrar una corriente de agua. Me dijo que al encontrar una corriente, luego encontraría una más grande, y esa se convertiría en río.

FERNANDO: Querido hermano, hace mucho tiempo que pienso en este misterio que nos une: que para que yo pudiese nacer tú tenías que morir. No fue nada justo, ya lo sé. Nunca será justo que un niño de cuatro años muera, y mucho menos de la forma en que moriste. Pero así es la vida. Así es el mundo de los hombres. Nuestro padre quiso llamarnos a ambos con el mismo nombre, y en ese gesto de *nombrar*, quiso darnos el mismo lugar en su corazón. Eso tampoco es justo, pero así es la vida. Así somos los hombres. No podemos hacer mucho ante tanto dolor. De niño me dijeron que eras un angelito que nos cuidaba desde el cielo, y yo te rezaba. Me sentía protegido por ti. Hoy, no sé si sea así. No puedo asegurarlo. Así somos los hombres, dudamos. No sabemos qué pasa después de la muerte. Sólo nos queda la fe. Este año cumplirías cincuenta años, toda una vida que no pudiste vivir. Sin embargo, creo que tu fantasma ha habitado aquí,

conmigo, en mi interior, desde siempre. Hace mucho tiempo que pienso que mi vida pesa el doble, que tengo que vivirla por mí y por ti. Y eso, no quiero que siga siendo así. No es justo. Si pudiese, le pediría a tu espectro que salga para que realmente descanse en paz. Porque es justo que los difuntos habiten en otro mundo y quede de ellos la memoria, el recuerdo y el amor de quienes los conocieron. Si pudiese, hermano, te sacaría del espejo donde tú te reflejas cada vez que yo me veo. Si pudiese conseguirlo, podría notar cuán distintos somos, cuán diferente es tu belleza de la mía, tu alma de la mía. Si pudiese, te subiría a un escenario.

(HOMBRE DOS se pone de pie y recibe la carta)

HOMBRE: En el cielo, dos aviones. Los dos van hacia el mismo lugar.

PARED: Pájaros en llamas.

HOMBRE DOS: Tu memoria es mi memoria.

Sonidos de aeropuerto. Un avión despegando.

PARED: La vida muere para vivir.

FIN.

