

Cuerpo. Trilogía La Patria. Cía. Teatro La Provincia. Dirección: Rodrigo Pérez. En escena: Luis Gnecco. Diseño Integral: Catalina Devia. U. Mayor, 2005.



Madre. Trilogía La Patria. Cía. Teatro La Provincia. Dirección: Rodrigo Pérez. En escena: Ximena Rivas. U. Mayor, 2006.



Padre. Trilogía La Patria. Cía. Teatro La Provincia. Dirección: Rodrigo Pérez. En escena: Álvaro Morales y Carolina Cifras. U. Mayor, 2006.

Trilogía La Patria

Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos

M. Soledad Lagos

Doctora en Filosofía y Letras y Magister Artium por la Universidad de Augsburgo; Traductora inglés-alemán por la P. Universidad Católica de Chile, profesora de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor, Santiago de Chile.

Resumen

Análisis de la Trilogía La Patria, trabajo de indagación en la identidad social, ideológica e individual llevado a efecto por el director Rodrigo Pérez y su Teatro La Provincia. Se tematiza la pertinencia de dicha indagación en un macrocontexto social, redefinido a partir de la redemocratización del país en 1990. Se aborda la búsqueda estética, que en este caso es también política, propia de las tres obras que la componen.

Introducción

Reflexionar acerca de la identidad individual y social es el propósito del Teatro La Provincia en la **Trilogía La Patria**¹, cuya primera parte, **Cuerpo**, constituyó uno de los montajes más destacados de la temporada teatral del año 2005. Por su parte, **Madre** se estrenó y mostró en la misma sala en que anteriormente se había presentado **Cuerpo**, la de la Universidad

Mayor, en pleno centro de Santiago, en Santo Domingo 711, frente de una comisaría de carabineros. El dato no es sólo una anécdota, es más bien, en sí, una seña identitaria desde el punto de vista de la topografía y la historiografía urbanas.

¿Por qué reflexionar acerca de la identidad individual y social en un período en que el ejercicio de reconstruir la historia parece no formar parte de las prioridades del

1. La **Trilogía La Patria** obtuvo aportes del Concurso Fondart 2005 en la categoría Fondart de Excelencia.

discurso público? ¿Por qué cuestionar lo *chileno* que conforma la base de nuestra matriz identitaria? Precisamente para dejar en evidencia una carencia, una ausencia de reflexión sobre los cambios experimentados en el imaginario colectivo a partir de la reinstauración de la redemocratización en 1990. Dichos cambios se observan tanto en el ámbito de las relaciones interpersonales redefinidas, como en el macrocontexto socio-político y cultural, con el predominio del utilitarismo como hilo conductor o valor aglutinante de dichas relaciones. En este sentido, es posible afirmar que el ámbito de lo estrictamente privado está teñido por lo público o, dicho de otro modo, es bastante difícil pensar en establecer modos de percepción de los *otros* que estén desligados de una autopercepción de la propia existencia que se caracteriza por el predominio de la reducción de las diversas esferas de la convivencia a una óptica de la despersonalización, del desgarramiento existencial y la sensación de que ciertos temas y problemas, y a veces el mismo individuo, no encuentran cabida en un mundo cada vez más polarizado y enajenado.

El hilo conductor de las tres piezas es el cuerpo individual, portador de imaginarios sociales. El cuerpo personal, que es el primer lugar que nos contiene, se entiende

como cuerpo histórico o recipiente y, al mismo tiempo, emisor de memoria. Se emplea el testimonio como material privilegiado para ligar entre sí las tres partes de la **Trilogía La Patria**.

Cada una de las obras debería poder verse como una unidad y, al mismo tiempo, en relación de complementariedad con las otras dos, constituyendo cada cual un micromundo coherente y un sistema cerrado, pero también las piezas de un rompecabezas más amplio. En cada una de las tres predomina la idea de trabajar con materiales provenientes de universos disímiles, pero que se relacionan entre sí al momento de convertirse en materiales expuestos en el escenario.

El director de la **Trilogía La Patria**, Rodrigo Pérez, hace varios años que viene trabajando en torno al problema de la identidad y la memoria nacionales: en **Provincia señalada**, por ejemplo, estrenada en 2003, hurgó en la identidad de los torturadores y trabajó con materiales como el libro **El infierno**, de Luz Arce, o la última entrevista que se le hizo a Ingrid Olderoch, ligada a los Servicios de Inteligencia de la Policía y famosa por su crueldad con las víctimas de la tortura². En su búsqueda estética privilegia aquellas zonas oscuras de la idiosincrasia nacional y recurre tanto a materiales considerados clásicos,

como obras de Brecht³, por ejemplo, como a otros más híbridos, para proporcionar su visión al respecto. Previamente a su trabajo liderando el Teatro La Provincia, había trabajado la temática de la identidad nacional como actor del Teatro La Memoria, dirigido por Alfredo Castro en la **Trilogía Testimonial**⁴.

Cuerpo o la identidad social

Desde el punto de vista del trabajo del dramaturgismo, en **Cuerpo** propuse trabajar con materiales que enfatizaran el lugar de extrañeza en que se encuentra el ciudadano de inicios del siglo XXI en una topografía que excluye el trabajo con la memoria individual y colectiva. Sugerí concentrarnos en la idea que Walter Benjamin tiene de la historia, en el sentido de que ésta se encuentra en las calles y no en los libros, en los transeúntes, cuerpos anónimos que cargan con un pasado negado, violentado o reprimido y dejar que las biografías mínimas hablan. La incomodidad y el malestar operaron como hilos conductores del trabajo: cuerpos que comparten un entorno específico, pero que se relacionan a través de la hostilidad, el desamor, la indiferencia, el dolor, la cicatriz de una herida inconfesable y el pliegue de las sucesivas desafecciones a las

2. Véase Donoso, Claudia y Paz Errázuriz (2001), **A la vuelta de la esquina; una entrevista con Ingrid Olderoch**. En: Revista de Crítica Cultural N° 23, Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 14-21.

3. Por ejemplo, en **Provincia Kapital**, estrenada el año 2004, trabajó con **Auge y caída de la ciudad de Mahagonny**, de Bertolt Brecht, como base textual para criticar una sociedad que funda su razón de ser en el dinero, problema muy actual en nuestro país.

4. Véase Lagos de Kassai, M. Soledad (1997), **Teatro La Memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los noventa**. En: Revista Apuntes N° 112, Santiago de Chile: Escuela de Teatro UC, pp. 104-114.

Cuerpo

fue estrenada el 4 de agosto de 2005 en Santiago, en el teatro de la Universidad Mayor.

Dirección: Rodrigo Pérez
 Actuación: Carolina Cifras, Sebastián de la Cuesta, Luis Gnecco,
 María Izquierdo, Marcela Millie, Alvaro Morales,
 José Tomás Olavarría, Elizabeth Rodríguez, Eduardo Soto,
 Claudia Vicuña
 Diseño integral: Catalina Devia
 Dramaturgista: Soledad Lagos
 Dirección musical: Francisco González
 Diseño gráfico: Carolina Sánchez
 Proyecciones: Tatiana Pimentel
 Sonido: Sergio Pavón
 Producción: Christian Ahumada

que han sido sometidos en su deambular por la ciudad:

En escena vemos cuerpos en tránsito, en un espacio que puede ser cualquier lugar y que, a la vez, da cuenta de un no lugar. Espacio anómico, regido por las leyes de una convivencia problemática, donde víctimas y victimarios coexisten y mudan de rol según la situación y la necesidad. Incomodan, pues no tienen cabida en un contexto social redefinido. Son cuerpos residuales, que cargan consigo las marcas de diversas identidades violentadas, cuerpos que ya no son hogares y han quedado reducidos a meros envoltorios de tejidos, huesos y músculo⁵.

Cuerpo es un trabajo en el que participan bailarines y actores y, como su nombre lo indica, en él la corporalidad ocupa un lugar central. El texto no excede las cinco páginas; son todos datos extraídos del Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, Informe Valech, acerca de los padecimientos a los que fueron sometidos miles de



Foto: Carolina Sánchez

Cuerpo. Trilogía La Patria. Cía. Teatro La Provincia. Dirección: Rodrigo Pérez. En escena: Perro, Sebastián de la Cuesta, José Olavarría (suelo), María Izquierdo, Claudia Vicuña, Carolina Cifras, Luis Gnecco, Elizabeth Rodríguez (atrás). U. Mayor, 2005.

chilenos durante el régimen autoritario de Augusto Pinochet. Además, el malestar mencionado más arriba está en directa relación con lo delicado de la temática. Es imposible mostrar con propiedad aquello que se sitúa en el campo de lo innumerable, del horror. La fragilidad de esos cuerpos maltratados es un elemento que era

formar parte del discurso institucionalizado durante un largo período de la historia reciente de nuestro país. Además, se muestra la dificultad o la imposibilidad de recordar en un medio redefinido, donde parece que el recuerdo sobra.

Los textos se ven interrumpidos (¿o habría que decir que están entretejidos?) por música cantada *a capella* por los actores y por fragmentos de **Para**

5. Véase el programa de la obra escrito por mí.

Louis de Funes, de Valere Novarina, que permiten reflexionar acerca del trabajo teatral y pensar al actor como ciudadano de su tiempo.

Desde el punto de vista de la dirección de actores, Rodrigo Pérez trabajó invitándolos a no crear personajes, para dar rienda suelta a una atmósfera de fragilidad y precariedad extremas. Lo que se pretendía era dejar en evidencia la estructura que subyace a la obra, que más se asemeja a una partitura que a un texto dramático convencional.

La escenografía consta de sillas de una sala de espera, como las de un hospital público. Las sillas invitan a múltiples asociaciones: aparte de ser las sillas de una sala de espera de un hospital público, el espacio puede ser una sala de tortura, sobre todo en los momentos en que hay despliegue de agresividad o de esfuerzo físico, que remiten a situaciones de abuso, cuando los cuerpos maltratados y reclusos eran forzados a correr o hacer deporte. La idea de empezar la obra con los actores y bailarines descendiendo uno tras otro por la escalera al lado izquierdo del escenario, mirado desde el público, hacia el lugar donde están dispuestas las sillas, también sugiere un descenso al espacio de las penurias infligidas por quienes detentaban el poder en el gobierno autoritario.

Hay una habitación con un lavamanos que en un momento de la obra opera como metáfora de un lugar de descanso, pero que en forma intempestiva se puede convertir en uno de pesadilla: las mujeres ríen e interactúan allí adentro como en

un cuadro impresionista, antes de retomar el ritmo frenético de la agresividad de todos contra todos en el espacio exterior a esta pieza.

En la obra vemos algunas proyecciones que dialogan con lo que se muestra en el escenario.

Además de las canciones cantadas en vivo, en **Cuerpo** se escucha un ruido constante, un sonido similar a un zumbido, que remite al lugar del horror y que debiera reforzar la incomodidad que sienten los espectadores al verse confrontados con él.

Mención especial merece Rosita, la perra que participa en el montaje y cuyo cuerpo es el lugar donde se registra la violencia mostrada en el escenario: ella reacciona de inmediato con ladridos, temor o afán protector a los actos de agresividad y a los momentos de desprotección que ocurren a su alrededor. Se podría decir que su cuerpo opera como receptáculo y emisor al mismo tiempo y que va dando cuenta de una gama de emociones posibles en el contexto de la crueldad ejercida sin límites y padecida por víctimas indefensas.

Madre o la identidad ideológica

En **Madre**, los materiales con los que se trabajó dicen relación con la pregunta acerca de la identidad ideológica: se entrelaza el texto de la obra **La madre**, de Bertolt Brecht, basada en la obra homónima de Gorki, con fragmentos de la biografía de Sola Sierra, citas de Rosa Luxemburgo y del mismo Brecht acerca del trabajo teatral, además de fragmentos de discursos del Subcomandante Marcos. Todo ello genera un estado en el que la pregunta es: ¿Cómo llegamos a ser esto que somos hoy como sociedad? Se trata de instruir respecto de referentes ideológicos en parte desconocidos, en parte silenciados o reprimidos por la historiografía local. El supuesto es que la matriz ideológica es femenina y que ella misma no es estática, sino que evoluciona desde un estado de miedo y desconocimiento a uno de asunción de la conducción a nivel individual y colectivo: la madre de la obra pasa de ser analfabeta a convertirse en activista política.

Madre

fue estrenada el 4 de mayo de 2006 en Santiago, en el teatro de la Universidad Mayor.

Dirección: Rodrigo Pérez

Actuación: Taira Court, Sebastián de la Cuesta, Luis Gnecco, María Izquierdo, Luz Jiménez, Marcela Millie, Álvaro Morales, Ernesto Orellana, Ximena Rivas, Antonia Zegers

Diseño integral: Catalina Devía

Dramaturgista: Soledad Lagos

Dirección musical: Francisco González

Diseño gráfico: Carolina Sánchez

Sonido: Sergio Pavón

Proyecciones: Tatiana Pimentel

Producción: Christian Ahumada



Foto: Carolina Sánchez

Madre. Trilogía La Patria. Cía. Teatro La Provincia. Dirección: Rodrigo Pérez. En escena: Ximena Rivas, Sebastián de la Cuesta, María Izquierdo, Ernesto Orellana, Antonia Zegers, Luz Jiménez, Taira Court, Luis Gnecco, Álvaro Morales y Marcela Millie. U. Mayor, 2006.

En esta pieza, los personajes están apenas delineados; el único personaje propiamente tal es el de la Madre. Los demás operan como evocaciones o citas de personajes reales (Sola Sierra, Rosa Luxemburgo, Bertolt Brecht), para permitir el juego del distanciamiento propio del teatro épico y didáctico de Brecht y para relacionarlo con nuestra propia historia. Se va desde lo macrocontextual internacional a lo macrocontextual nacional y se lo entreteteje con biografías que forman parte del microcontexto en ambas dimensiones. De este modo, queda en evidencia la imposibilidad de separar la gran historia de la historia personal o la pequeña historia.

La escenografía consta una vez más de sillas, de una mesa y de la misma habitación que había en *Cuerpo*,

pero que esta vez cumple la función de ser la casa de la Madre, al mismo tiempo que evoca un espacio de una fábrica (hay lockers, un lavamanos y algunas sillas dentro de él) y constituye el lugar donde se simboliza la muerte del Hijo, que aparece primero ejecutando allí acciones cotidianas como caminar, lavarse las manos y la cara y luego, sentado en una silla con la cara cubierta con una toalla, como un muerto en la morgue o un cuadro de Magritte. El otro elemento escenográfico es un telón rojo que se hace bajar en la parte posterior del escenario antes de la escena final.

A diferencia de *Cuerpo*, la escalera se utiliza apenas en *Madre* y no para descender por ella sino para subir unos pocos peldaños: lo hace por ejemplo el personaje de la vecina que desea dejarle a la Madre

una Biblia ... *para que la lea cuando tenga un momentito*⁶ luego de la escena de la muerte del Hijo, como también lo hace otra de las vecinas para aferrarse a la Biblia en la misma escena, la de la visita de pésame que ellas le hacen a la Madre, durante la cual esta última fundamenta por qué no quiere recibirla.

En esta obra hay proyecciones, al igual que en *Cuerpo*, que co-escriben lo que se muestra en el escenario.

En *Madre*, la música cantada *a capella* por los actores opera como testimonio histórico en los momentos en que se canta *La internacional*, el *Himno de la CUT* (de la Central Única de Trabajadores), o se silba el *Venceremos* de la Unidad Popular.

Tanto en *Cuerpo* como en *Madre* se parte del supuesto que el cuerpo individual siempre es social, porque

6. Texto tipografiado e inédito de la obra *Madre*, p. 23.

es ... portador de señas compartidas por muchos, en tanto receptáculo de saberes, dolores y ausencias transmitidos de generación en generación, casi siempre de modo inconsciente⁷.

Si **Cuerpo** apenas tenía texto, en **Madre** el texto abunda. Si en **Cuerpo** el espectador debía construir su propia historia a partir de lo que se le mostraba en escena, en **Madre** se le muestra una historia con principio, clímax y fin. Ambas obras comienzan con un texto donde se explicita la intención que tiene cada una de modo que, desde el inicio, el espectador sabe dónde situarse para mirar lo que se le está mostrando:

El teatro no debe volver a empezar nunca más...

No tenemos nada que decir.

Sólo que mostrar.

No vamos a hurtar nada valioso ni nos apropiaremos de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos, éstos no los vamos a inventariar. Les vamos a hacer justicia del único modo posible: usándolos⁸.

En **Madre**, luego de una cita de Brecht acerca del goce artístico, el mismo actor que dice el parlamento de más arriba en **Cuerpo**, dice: *He-mos venido a traerles un problema y a invitarlos a cargar con él⁹.*

En **Madre** se hace referencia a **Cuerpo**, por ejemplo, al decir las estadísticas el mismo actor que las

decía en **Cuerpo**, mientras la actriz que encarna a Rosa Luxemburgo recita un poema en el momento en que se canta la misma cueca que en **Cuerpo**, allí bailada por el actor de mayor edad del elenco, mientras que aquí la baila la actriz que encarna a Sola Sierra. Estas referencias operan como guiños para un espectador atento y que haya visto la primera parte de la **Trilogía La Patria**.

En ambas obras hay, además, un nivel metateatral que invita a reflexionar acerca del quehacer teatral y artístico no sólo a los actores, sino también a los espectadores.

Se podría argüir que **Madre** parece una pieza de otra época, que es excesivamente didáctica, casi panfletaria, en tanto que **Cuerpo** opera desde una zona mucho más cercana al inconsciente colectivo. No obstante, en su estructura didáctica, **Madre** encierra una crítica al momento histórico del que se trata en la pieza, pero también a nuestro presente, apelando a un espectador que acepte trabajar con los materiales que se ponen a su disposición y que complete o escriba su propia

versión de la historia. Se demuestra que hubo una identidad ideológica desde la que se pretendía construir un modelo de sociedad muy diferente al que conocemos hoy como la única alternativa posible, al tiempo que queda en evidencia la actualidad de algunos elementos de dicha identidad. Curiosamente, el público joven que desconoce casi todos los referentes que se le presentan en la obra o no tiene la experiencia vital de los mismos, solía ser muy efusivo con los aplausos, levantándose de sus asientos en muchas funciones para aplaudir.

Padre o la identidad individual

Aunque en estos momentos la obra **Padre** aún no ha sido estrenada (escribo este artículo en el período de ensayos), el trabajo apunta hacia rescatar la biografía individual, donde el padre y la madre cumplen funciones muy diferentes:

Los padres transmiten un nombre que, en sí mismo, no significa nada. Hacen pasar el lenguaje.

Padre

fue estrenada el 6 de octubre de 2006 en Santiago, en el teatro de la Universidad Mayor.

Dirección: Rodrigo Pérez

Actuación: Carolina Cifras, Sebastián de la Cuesta, Luis Gnecco, Marcela Millie, Álvaro Morales, Ernesto Orellana, Ximena Rivas, Elizabeth Rodríguez, Eduardo Soto, Claudia Vicuña

Diseño integral: Catalina Devia

Dramaturgista: Soledad Lagos

Diseño gráfico: Carolina Sánchez

Proyecciones: Tatiana Pimentel

Sonido: Sergio Pavón

Producción: Vicky Cárdenas

7. Véase el programa de **Cuerpo**, escrito por mí.

8. Texto de la obra **Cuerpo**, inédito. El párrafo cita a Valere Novarina y a Walter Benjamin.

9. Texto tipografiado e inédito de la obra **Madre**, p. 1.



Padre. Trilogía La Patria. Cía. Teatro La Provincia. Dirección: Rodrigo Pérez. En escena: Luis Gnecco, Elizabeth Rodríguez, Álvaro Morales, Sebastián de la Cuesta, Marcela Millie, Claudia Vicuña, Carolina Cifras y Ximena Rivas. Diseño integral: Catalina Devia. U. Mayor, 2006.

Las mujeres desplazan el peso de la muerte sobre la espalda de los niños que han hecho en el dolor, la boca abierta, desgarradas. Ellas transmiten el origen.

Los padres transmiten el nombre. Las madres transmiten el grito¹⁰.

Se ha trabajado con las biografías de los actores y actrices, que aportan datos de sus padres, datos que quedan incorporados al texto, además de con fuentes como **El padre**, de Heiner Müller, el **Libro del desasosiego**, de Fernando Pessoa, fragmentos de artículos críticos sobre la identidad, relatos breves de Roberto Aceituno y una cita de **Pedro Páramo**, de Juan Rulfo, por nombrar las más relevantes.

En escena hay un claroscuro de personajes en estado de ensimismamiento, con sus nostalgias, deseos ocultos y soledades a cuestas, sentados en la sala

de espera de algún hospital, aguardando una noticia, ¿quizás la de la muerte del padre? Para hacer más soportable el silencio, algunos comienzan a hablar, a intentar comunicarse con quien sea. En los fragmentos de diálogos y las evocaciones que van contribuyendo a urdir un tejido textual de gran densidad y profundidad, la biografía individual es central. Al fin y al cabo, la biografía es lo único propio que tenemos todos. Mediante retazos de relatos autobiográficos aparecen los actores detrás de los personajes. Aparece también un trasladarse en el tiempo mediante los recuerdos, que a ratos adquieren tintes oníricos. Se efectúa un viaje que indaga en la identidad desde el presente de la espera hacia el pasado y de regreso al presente. En algún momento, los personajes precisan exorcizar sus fantasmas, para lo cual se reúnen en un encuentro que recuerda las fiestas familiares, profusas en ejercicios de memoria y gestos de grata convivencia. Emerge

allí de pronto la violencia contenida y explícita en las propias biografías, a la vez que una sonoridad que permite que resuene la identidad compartida con otros. La historia individual se enmarca en la historia colectiva; asimismo, se tienden puentes entre la historia de la nación y la historia de otras naciones. La figura del padre se aborda a partir de las contradicciones propias de los hijos, que sufren las consecuencias de los avatares históricos que atañen a sus progenitores, pero también de las contradicciones que él mismo personifica: padre protector, padre autoritario, padre valiente, padre iniciador, padre ausente y presente a la vez, pero jamás uno que no deje huella¹¹.

Hay testimonios de injusticias cometidas a causa del curso de los hechos, de sufrimiento, de violencia. Queda espacio para momentos de distensión, pero los mismos están siempre enmarcados por historias tristes y terribles. El texto teatral le concede gran importancia a los silen-

10. Texto tipografiado e inédito de la obra **Padre**, p. 4.

11. Texto del programa de la obra **Padre**, escrito por mí.

cios, las fisuras, los intersticios.

Si bien la obra es un gran acto de amor, también es una traición: se habla de cosas que a los padres de los miembros del elenco con seguridad no les habría gustado que se hicieran públicas.

Para la escenografía se utilizan sillas y una mesa y la misma habitación de las dos obras anteriores, decorada con un mapa de Chile, una alfombra, una lámpara y un sillón. Dicha habitación no es ocupada por los actores durante toda la obra, opera más bien como espacio necesario para el ejercicio de recordar, un espacio de evocación.

Al igual que en las dos obras anteriores, las proyecciones complementan lo mostrado en escena.

Padre es la más íntima de las tres obras, funciona desde lo sensorial más que desde el ámbito de lo intelectual. En ella están condensadas las dos obras previas. El texto consta de apenas doce páginas que resaltan la importancia de la biografía: los deseos de cómo se hubiera querido que fuera el padre están entrelazados con situaciones como la detención del padre, el rechazo hacia el hijo por parte de los compañeros de juegos, los datos de las biografías reales de los actores y las fiestas familiares: *El problema con el padre no es cómo volverse libre con relación a él, sino cómo encontrar un camino donde él no lo encontró*¹².

Hay elementos de **Cuerpo**, como en lo musical, el vallenato y una de las cuecas que se cantan *a capella* en escena. En esta obra, la cueca la baila

una pareja; no se trata de una cueca sola, como en las otras dos. Al inicio de la obra, las actrices y los actores descienden por la escalera, igual como ocurría al comienzo de **Cuerpo**, pero en un tempo más rápido.

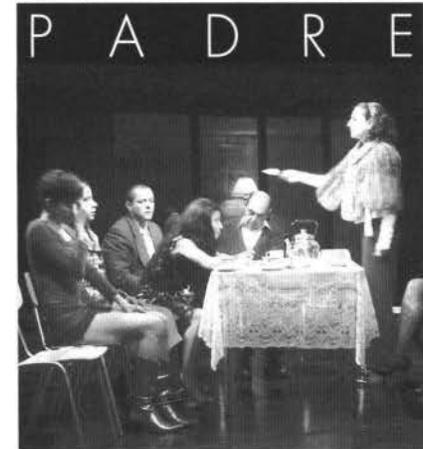
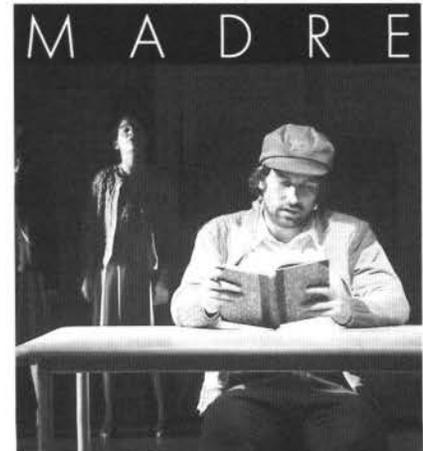
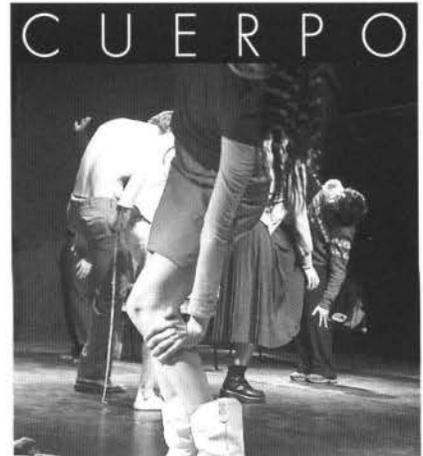
Se podría decir que en las tres obras el estilo de actuación está alejado de todo patetismo y que, pese a que puede resultar casi frío (se trata de una estructura cuidadosamente coreografiada), provoca emoción en el público. Es un estilo situado en algún lugar entre la actuación y la no-actuación.

La investigación en que se enmarcó la gestación de las tres obras puso el énfasis en trabajar desde el presente histórico, social e individual, para indagar en el pasado y volverlo elemento constituyente de dicho presente.

Antes de concluir estas reflexiones, es preciso mencionar el modo o método de trabajo que Rodrigo Pérez privilegia: uno en que cada uno de los integrantes del grupo aporta desde sus propios saberes al resultado final, un proceso de creación basado en el respeto mutuo y en el afecto. A raíz del trabajo de investigación tan prolongado (durante casi dos años nos estuvimos viendo bastante seguido, primero durante el proceso creativo, luego durante las funciones de la obra), los vínculos entre los miembros del colectivo terminaron siendo bastante estrechos. La atmósfera que impera en los ensayos es de una gran libertad, pero con un director que tiene claro lo que quiere hacer, que facilita herramientas e invita a las actrices y

los actores a trabajar con ellas. A su vez, el elenco consta de ciudadanos pensantes, que cuestionan su presente y permiten que emerja un pasado contenido en dicho presente, que se vuelve memoria individual y social activa y productiva. ●

Santiago de Chile, octubre de 2006



12. Texto tipografiado e inédito de **Padre**, p. 2.