



Escuela de Postgrado
Magíster en Arte Mención Patrimonio

Facultad de Arte

Memoria Teatral

Teatro/mujer/política a través de los relatos de la actriz Naldy Hernández

Tesis para optar al Grado de Magister en Arte Mención
Patrimonio

Fabiola Díaz Romero

Profesora Guía: Dra. Javiera A. Carmona Jiménez

Valparaíso, Chile

Agosto, 2020

Tabla de Contenido

Resumen	5
Abstract.....	6
Palabras claves	6
Introducción.....	7
Capítulo 1. Problematicación	10
1.1 Fundamentación del objeto de estudio	10
1.2 Planteamiento del problema	14
1.3 Pregunta de investigación	16
1.4 Objetivo general y específicos.....	16
Capítulo 2. Marco teórico	17
Capítulo 2.1 Estado de la cuestión o balance bibliográfico	17
Capítulo 2.2 Desde el teatro chileno al teatro porteño	25
Capítulo 2.3 Teatro en Valparaíso.....	27
2.3.1 El teatro porteño desde ATEVA	27
2.3.2 Teatro y memoria: la denuncia mediante el teatro.....	29
2.3.3 Valparaíso patrimonial y la generación de artistas escénicos	31
Capítulo 2.4 Memoria y Género en las Artes Escénicas	34
2.4.1 Las aristas del debate sobre la memoria.....	34
2.4.2 Comprender la memoria.....	36
2.4.3 Contexto chileno y memoria	42
2.4.4 Olvidos y silencios	44
2.4.5 Identidad para la memoria	45
2.4.6 Comprender la memoria desde el género.	46
2.4.5 Formas de construcción de memoria en las mujeres.....	49
2.4.6 El testimonio de la memoria.	50
2.4.7 Comprender el lugar del trauma.	53
2.4.8 Transmisión de la memoria.....	55
Capítulo 2.5 Patrimonio y su alcance hacia el arte teatral.	57
2.5.1 Patrimonio Inmaterial Teatral.....	57

2.5.2 Identidad para el Teatro Porteño	61
Capítulo 3. Metodología	67
3.1 Estrategia metodológica cualitativa	67
3.2 Diseño Interpretativo	67
3.3 Recolección de datos.....	67
3.4 Enfoque de la investigación	68
3.5 Categorías para el análisis.....	71
3.6 Biografía Naldy Hernández	73
Capítulo 5. Análisis	77
5.1 Memoria teatral	78
5.1.1 Memoria teatral nacional CADIP	78
5.1.2 Memoria teatral porteña ATEVA.....	80
5.1.3 La creación en exilio, grupo Lautaro y otras escenificaciones en relación a la memoria.....	86
5.1.4 Memoria teatral, la llegada tras el exilio.....	91
5.1.5 La intérprete, el trabajo de memoria al servicio de la puesta en escena, una experiencia santiaguina	93
5.1.6 La intérprete, el trabajo de memoria al servicio de la puesta en escena, una experiencia porteña.....	96
5.1.7 La creación de la Escuela Bertolt Brecht y otras escuelas como lugar de trabajo	99
5.1.8 Memoria local, Universidad de Playa Ancha.	101
5.2 Memoria y género en el teatro.....	104
5.2.1 Construcciones sociales y las artes escénicas.....	104
5.2.2 La mujer y el ser madre	107
5.2.3 La mujer y la enseñanza.....	111
5.2.4 La mujer y la militancia.....	113
5.3 Memoria política y social	115
5.3.1 Memoria política, contextos – influencias - militancias.....	115
5.3.2 La llegada del golpe militar, los cruces de la memoria y el olvido	116
5.3.3 Exilio y recepción, el paso de los años y la discriminación.....	120
5.3.4 El retorno a Chile.....	122

5.3.5 Para la memoria del país, una reflexión actual	123
Capítulo 6: Conclusiones	127
Bibliografía:	134
Anexo 1: Consentimiento Informado de la entrevistada	139

Resumen

El presente estudio es una investigación cualitativa, con un enfoque biográfico-narrativo mediante la memoria de la actriz Naldy¹ Hernández. Se consideró pertinente registrar la narración desde la propia voz de la Naldy, puesto que ella dedicó su vida a la enseñanza de la actuación teatral y, además, es una intérprete que, con 86 años de edad, continúa de manera activa en la escena teatral.

La recolección de la información es a través de entrevistas en profundidad, en donde la destacada actriz y pedagoga teatral relata los aspectos que ella considera más importantes de su vida en el ámbito profesional. Estos aspectos se insertan de forma directa con los contextos socio-políticos y personales.

El análisis se basa en la interpretación que se desprende de las entrevistas, apoyado en el marco teórico que comprende la memoria desde lo teatral y la memoria en relación a las construcciones de género. Todo esto, con la idea de pluralizar la memoria teatral compartida, a nivel local y nacional.

Las conclusiones se desprenden comprendiendo la figura de la actriz traspasada por diversos aspectos que dialogan entre sí. De manera importante el aporte y contribución de su carrera artística. Y, cómo ella estuvo en momentos claves del teatro local y nacional, interpelando los contextos sociales en los cuales se desenvolvía. Se apreciará lo importante que se vuelve interpretar una voz femenina, pues ahí se observa cómo operan las construcciones sociales que atañen nuestras vidas personales y laborales.

¹ El nombre de la entrevistada será expuesto como Naldi Hernández para los documentos formales, pues así es su nombre propio, Naldy Hernández será considerado su nombre artístico, de este modo difundido.

Abstract

The present study is a qualitative investigation, with a biographical-narrative approach through the memory of the actress Naldy Hernández. It was considered pertinent to record the narration from Naldy's own voice, since she dedicated her life to teaching theatrical acting and, in addition, she is an interpreter who, at 86 years of age, continues actively in the theater scene.

The information is collected through in-depth interviews, where the outstanding actress and theater educator recounts the aspects that she considers most important in her life in the professional field. These aspects are inserted directly with the socio-political and personal contexts.

The analysis is based on the interpretation that emerges from the interviews, supported by the theoretical framework that includes memory from the theatrical and memory in relation to gender constructions. All this, with the idea of pluralizing shared theatrical memory, at the local and national level.

The conclusions come out understanding the figure of the actress pierced by various aspects that dialogue with each other. In an important way, the contribution and contribution of his artistic career. And how she was in key moments of the local and national theater, questioning the social contexts in which she developed. It will be appreciated how important it becomes to interpret a female voice, since there it is observed how the social constructions that affect our personal and work lives operate.

Palabras claves

Teatro – memoria – género – teatro porteño – patrimonio intangible

Introducción

El presente estudio de investigación corresponde a un enfoque narrativo, y se centró en los relatos y memoria de la actriz y pedagoga teatral Naldy Hernández. La motivación que empujó este estudio se relaciona de manera directa con mi interés por los trabajos en torno a la memoria, interés descubierto cursando el mismo Magíster en Arte Mención Patrimonio, con los trabajos e investigaciones realizados en él y conducidos por el profesor Luciano San Martín entre otros académicos. Por otro lado, mi trabajo como actriz y el quehacer teatral en las compañías de teatro en las cuales participo me ha llevado (nos ha llevado) a interesarnos por las temáticas de género y, en ese sentido, cuestionarnos los roles impuestos, desde nuestros cuerpos, el ser mujer.

Con Luciano San Martín analicé, un relato de memoria a partir de una pequeña entrevista con Naldy en el año 2018. En ese trabajo se conformó la base para una indagación mayor sobre la memoria, su comprensión desde la variable de género y la indagación sobre la memoria del teatro porteño.

Naldy Hernández, maestra de la actuación, es la portadora de una memoria sobre el desarrollo del teatro a través de su propio desempeño teatral, el que combina con la formación de toda una generación de intérpretes de la actuación. Con 86 años, su carrera de actriz no ha cesado, manteniéndose completamente activa en las tablas, y viviendo las condicionantes que impusieron a su vida y desarrollo profesional los distintos contextos políticos de nuestro país. Así, a través de la memoria de Naldy Hernández he revivido ese proceso de enseñanza que ella condujo cuando me formé como actriz y, me he sorprendido en el ejercicio de reconocer cosas nuevas sobre la historia de esta actriz. De este modo, el proceso de tesis también ha sido para mí un aprendizaje que me anima a seguir profundizando en la memoria del teatro.

La presente tesis de magíster se inicia con un capítulo en el que se expone el problema de la memoria del teatro porteño y la experiencia individual de Naldy Hernández inserta en uno de los hitos del teatro local, como fue, la formación de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile Sede Valparaíso, hecho impulsado por la compañía teatral ATEVA, lugar creativo del cual fue parte la entrevistada.

En el segundo capítulo se expone el Marco Teórico, el que se inicia con una breve trayectoria del teatro en Santiago y el surgimiento y consolidación del teatro en Valparaíso, siempre tensionado entre los procesos de la capital y su expresión en la periferia porteña, entre ambos polos se desenvuelve la memoria teatral de Naldy Hernández. En el capítulo se expone la discusión sobre los conceptos centrales en el debate sobre la memoria, el recuerdo, el olvido y la identidad; debate que finaliza con la incorporación de la perspectiva de género desde las diferencias que existen al momento de compartir y recordar las memorias en mujeres y en hombres, punto clave para abordar una memoria femenina.

El tercer capítulo se centra en la presentación del diseño metodológico, basado en el enfoque biográfico-narrativo con el objetivo de incursionar en las experiencias y vivencias de la actriz Naldy Hernández, delimitadas principalmente por el teatro, sin perder jamás de vista los contextos políticos y sociales en los cuales estaba inserta esa memoria teatral, la que de manera indiscutible se tiñó por el hecho de ser mujer. También, se ofrece una semblanza de Naldy Hernández que recoge los principales hitos de su carrera profesional y docente, así como los eventos políticos más significativos de la historia reciente de Chile que impactaron en su vida.

Los análisis y resultados de la presente investigación se exponen en el quinto capítulo en el que se observan las dinámicas y diálogos que las categorías crean de manera orgánica en el relato de una memoria personal, que hace eco en una memoria compartida. Finalmente, en el capítulo 6 se exponen las

conclusiones de la investigación, en la que se observa que el registro de la memoria de Naldy amplía el registro histórico del teatro porteño, le da valor en vida a quienes han dedicado a la formación de actores y también a la interpretación de obras emblemáticas del teatro chileno.

Capítulo 1. Problematicación

1.1 Fundamentación del objeto de estudio

Los inicios del teatro profesional en Chile, se remontan a los años 1941 y 1943 en las casas de estudio de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica, respectivamente en Santiago; las cuales, de forma ininterrumpida hasta la fecha han formado una amplia cantidad de artistas escénicos, fomentando y colaborando en la difusión de la experimentación, creación, consolidación lo que hoy en día es el teatro que marca tendencia en el país. A la par de esta formación continua, desde los años ´80 y ´90 surgen nuevas escuelas de teatro particulares que incrementarán el número de artistas y producciones teatrales. A mayor producción, mayor interés por realizar crítica teatral y análisis de las puestas en escenas, así como sus dramaturgias.

Sin dejar de lado, la intervención política y militar que se vivió en el país desde el año 1973, lo que repercutió enormemente en las creaciones, ya sea en un tono de denuncia, autocensurándose, transformando la realidad en una metáfora encubierta y viviéndose a armar para estar en las calles o escenarios; el teatro se tiñe de la contingencia y es necesario el análisis que de ahí se desprende, puesto que también refleja una sociedad.

Se podría seguir enumerando espectáculos escénicos, textos dramáticos y teatristas pertenecientes a Santiago, puesto que se cuenta con registros que nos hablan de ello. En el caso local, Valparaíso, la situación es distinta y más escasa si entramos en comparación. La formación profesional que se comenzó a gestar a fines de los años ´60 en la Universidad de Chile sede Valparaíso, se interrumpió a causa del golpe militar, lo que además del corte en la formación trajo la desintegración de grupos teatrales, la tortura y exilio de muchos artistas. La formación de artistas en universidades públicas se retomó el año 2003 en la Universidad de Playa Ancha. Ahora bien, de todos modos, se continuó realizando teatro de forma independiente, sin embargo, el cierre de las escuelas mermó la profesionalización del trabajo escénico, no sólo para la formación de actores y

actrices, sino también, la especialización para la creación de los elementos constituyentes de una puesta en escena: dirección, dramaturgia, producción, diseño integral y técnicos en escenotecnia.

Fue la reapertura de las carreras de teatro en la Universidad de Playa Ancha y la Universidad de Valparaíso, además, de las universidades ARCIS y Viña del Mar, más la formación del DUOC, lo que fomentó la creación escénica que hoy conocemos, así como la investigación académica que se ha llevado a cabo. No obstante, estas son investigaciones que se están creando y para las cuales, surgen diversos temas que se cree necesario analizar, haciendo que esta memoria teatral se transforme y revise en archivo y registro para la memoria artística local.

Sabemos que la memoria es dinámica y está expuesta a diversas y nuevas revisiones, funciona de forma tal que tiene un eje cognitivo y otro pragmático, esta diferencia se presenta interesante para comprender cuáles son los planos para la memoria, de este modo, el lado cognitivo se vincula con todo lo sensorial y emotivo, ejemplo: tal canción me recuerda una parte de mi vida o tal olor me recuerda a la comida que preparaba la abuela. Por otro lado, el pragmático se relaciona con la intención de recordar tal o cual momento, enmarcado en coordenadas de espacio y tiempo, este segundo eje es una búsqueda activa. Lo que comparten estos ejes es la distancia temporal para crear el recuerdo. (Sanfuentes, 2012)

Halbwachs construye el concepto de memoria colectiva, dando a entender que el recuerdo individual se forma a través de la memoria colectiva, nuestras memorias individuales se encriptan a una memoria que contiene a otras más. Así, la memoria no funciona por separado, sino siempre está enlazada con la memoria de otros y otras más, siempre estará encausada por los márgenes sociales desde donde nace, del grupo social al que pertenece. Por otro lado, será Pierre Nora quien presente el término de lugar de memoria en los años ´80, para explicar que los procedimientos de la memoria se relacionan con espacios

materiales y simbólicos, que encausan una memoria histórica. Son múltiples los estudios que se hacen en relación a la memoria, venidos principalmente desde Europa luego de la segunda guerra mundial. Sin embargo, también existe material que se generó y se genera en el país y en el cono sur de Latinoamérica, principalmente en países que fueron afectados por golpes a las democracias, llevados a cabo por militares y, con procesos traumáticos aún no resueltos. Elizabeth Jelin (2002), en su investigación ha planteado una memoria política en relación a los hechos ocurridos en el cono sur y sus dictaduras militares, exponiendo una visión en la cual incluye el género y el cómo esta construcción cultural opera tanto en las víctimas como en los victimarios, “El modelo de género presente identifica la masculinidad con la dominación y la agresividad, características exacerbadas en la identidad militar” (p. 101)

Se entenderá por género “Construcción cultural de la diferencia sexual, aludiendo a las relaciones sociales de los sexos” (Lamas, 1999), en este caso, toma importancia reconocer cómo esas relaciones sociales operan en los diferentes cuerpos y en diversas situaciones. A raíz de tensionar estas relaciones, durante las últimas décadas se ha manifestado más visibilidad en torno al trabajo realizado por mujeres en el ámbito social y público, lo cual se ha reflejado también en el ámbito artístico. Lo anterior, no significa que no haya existido esta labor realizada por mujeres, existió, sin embargo, en muchas ocasiones esta labor ha sido omitida al mundo público.

De hecho, son variados los encuentros y festivales que se han llevado a cabo estos últimos años, los cuales se han encargado de fomentar, difundir y promocionar el trabajo realizado por mujeres en las artes escénica, tales como: GESTA, (Festival de Teatro Porteño Femenino de Valparaíso), Corazones Rojos (Valparaíso) y Mestiza (Santiago). Sin embargo, también es real que el estudio del teatro chileno se ha realizado principalmente desde las creaciones artísticas de hombres, y esto se debe a que principalmente han sido hombres quienes han sido las caras visibles de las compañías teatrales, en roles de dirección y/o

dramaturgias, dándole mayor protagonismo a esa labor. Aun cuando, existían mujeres que de igual forma cumplían esa tarea, no obstante, en menor cantidad. Serán las primeras décadas de los años 2000, hasta nuestros días, los cuales se impregnarán de creaciones realizadas por mujeres, desde miradas femeninas y/o feministas, en donde las mujeres se observan así mismas como creadoras en las artes escénicas; develando en su accionar que se reconocen como parte de la otredad, es decir, un grupo social que se ha invisibilizado, negándoles espacios para su desarrollo profesional, en este caso, teatral. El discurso feminista, que de alguna y otra forma ha estado latente y/o patente en la sociedad chilena, se torna más visible a la población, lo que se impregna a diversas agrupaciones artísticas y teatrales para crear y definirse desde el feminismo.

Así, la figura de la actriz y pedagoga teatral Naldy Hernández Gómez se considera necesario llevar a investigación científica a través de sus relatos, porque ella carga con una memoria colectiva teatral inscrita en una historia nacional de la cual todos y todas somos parte. Fue integrante de ATEVA (Asociación Teatral de Valparaíso), quienes luego fueron los docentes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile con sede en Valparaíso, además, fue parte del equipo de profesores que formó a actores y actrices en la reapertura de la Carrera de Teatro en la UPLA; por su militancia política fue exiliada tras la dictadura en Chile el año 73, para volver en los años 80' a trabajar por el retorno a la democracia, todo esto acompañado de la constante creación teatral de la que fue parte como actriz; entendiendo además, que las situaciones por las cuales ha pasado su biografía han estado bajo una construcción cultural en donde ella (como nosotras), es parte de una cultura capitalista, patriarcal y colonial. En consecuencia, es necesario registrar los relatos y memorias de la maestra desde una perspectiva científica y cualitativa, que colabore a realizar investigaciones de la misma índole, de esta manera visibilizar el trabajo realizado por mujeres y su aporte a las artes escénicas.

Las observaciones en relación al patrimonio también han experimentado cambios, ya la incorporación de una nueva conceptualización para nombrar en patrimonio intangible o los tesoros humanos, nos revela que el patrimonio ya no es solo la arquitectura, el inmueble o los objetos, sino, responde con mayor fuerza hacia las acciones, costumbres, ritos que configuran a una comunidad en un determinado territorio. Lo que también se ha ido permeando de los sucesos, ideas y transformaciones que repercuten en la cultura, ya que el patrimonio también estará en constante movimiento, en relación a cómo dialoga el patrimonio y el género se dirá: “Ir al lugar patrimonial desde el género también significa plantearse sobre un discurso hegemónico y masculino instalado en la historia de la humanidad, y desde la cual se instala el reforzar a nivel simbólico la conformación de los estados modernos, se desafía la tradición del pensamiento” (Palacios, 2012)

1.2 Planteamiento del problema

La selección de la actriz y pedagoga teatral Naldy Hernández como sujeto de estudio responde a la gran trayectoria teatral tanto como actriz destacándose a nivel nacional como local en la ciudad de Valparaíso y por su labor pedagógica para la formación de artistas escénicos a nivel local también en los años ´70 y luego a comienzos del 2000.

El trabajo actoral de la entrevistada destaca siendo parte de la Compañía ATEVA en los años ´60 y comienzos de los ´70, siendo la compañía de renombre en la ciudad por su búsqueda estética que la caracterizó en su creación. Luego de su exilio en Alemania, a causa de la dictadura militar, su retorno la hace ser parte de obras emblemáticas de teatro nacional en la ciudad de Santiago junto al director teatral Ramón Griffero, por dar un ejemplo. Ya instalada en la región de Valparaíso es parte del elenco con diferentes directores locales: Giulio Ferretto, Aldo Parodi, Claudio Marín y en la actualidad, 2020, con la prolífera directora Stefany Duarte. En el área pedagógica, la entrevistada posee un nutrido

currículum que comienza desde la formación de grupos teatrales aficionados, y luego en la formación en el área de actuación en Universidades públicas e institutos privados, cabe destacar la instancia en el exilio en Alemania, le permitió seguir desarrollándose en el ámbito teatral, asistiendo a clases y luego impartiendo clases de teatro en la Universidad de Alemania (RDA), por lo cual, hay mucho material para registrar en este sentido.

Se observan ciertos ámbitos a tratar para dar profundidad en la investigación y que el objeto de estudio no quede solo en la biografía de una persona relevante para el teatro local.

En el ámbito del teatro porteño y su investigación a la fecha, no existe un registro antes realizado que se haya llevado al plano científico en relación al análisis de la vida de una teatrista. De este modo, se incrementa una parte de la memoria teatral, para comprender la historia y formación del arte escénico en Valparaíso, incluyendo además, la dimensión de género que atañe al sujeto de observación. Para concluir en el carácter patrimonial que corresponde a la investigación.

La importancia de este trabajo de tesis se funda en la posibilidad de generar investigación y registro de una actriz que ha sido parte de la fundación de escuelas de teatro para la formación de artistas escénicos para la región de Valparaíso, siendo este, un antecedente no menor, el cual no se puede pasar por alto, porque si así se hiciera se estaría perdiendo parte importante de la memoria teatral local que se configura para la identidad del trabajo escénico llevado a cabo por una cantidad importante de sus teatristas que a la fecha están activos en la creación. Por otro lado, es necesario comprender cómo los procesos históricos del país han afectado de manera directa el quehacer teatral, los discursos y formatos de las obras, así como las vidas de quienes se han dedicado al oficio teatral.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cómo interpretar las memorias locales referidas a las artes escénicas a partir de la memoria biográfica de la actriz y pedagoga Naldy Hernández?

Comprendiendo cuáles son las dimensiones y el cómo repercuten los aspectos: acontecimientos políticos y las construcciones culturales en relación al género. Definiendo si este registro corresponde al Patrimonio cultural inmaterial teatral porteño.

1.4 Objetivo general y específicos

Objetivo general

Examinar la memoria teatral, compartida y local a través de los relatos de la actriz y pedagoga teatral Naldy Hernández Gómez

Objetivos específicos

- Interpretar cómo las construcciones de género repercuten en los discursos extraídos de los relatos de vida de Naldy Hernández.
- Analizar en la narración de la entrevistada la correspondencia con la memoria teatral local y nacional
- Comprender cuáles son las dimensiones por las cuáles se comprende una memoria personal en un contexto compartido.

Capítulo 2. Marco teórico

El Marco teórico de esta investigación se estructuró desde los parámetros que se creyeron centrales para abordar la memoria de Naldy Hernández. En primer lugar, comprender cómo se ha registrado la memoria teatral, nombrando cuáles han sido los hitos, teatristas y compañías más significativas, ya que han quedado inscritos en la historia teatral chilena. Para luego abordar de qué modo la memoria teatral porteña ha quedado apuntado para la posterioridad.

Luego, se adentra en el estudio de la memoria, queriendo comprenderla desde una perspectiva latinoamericana, que se centre en los conflictos cívicos-militares llevados a cabo en el cono sur y, sobre todo, que involucre la perspectiva del género en su investigación. Por último, se aborda el Patrimonio inmaterial teatral porteño, abordando cuáles son las condiciones que se desarrolla el teatro local.

Capítulo 2.1 Estado de la cuestión o balance bibliográfico

De los registros disponibles nos cuentan que, el teatro de comienzos de siglo xx en Chile fue de corte comercial, en donde se realizaban varias presentaciones, de distintas obras, por lo cual los actores entraban a escena con los papeles poco aprendidos, escenografías y utilerías improvisadas, todo con la intención de satisfacer al público que era asiduo a estos espectáculos. (Rojo, 1985, p.18)

Por otro lado, la información referida a la formación de artistas escénicos se haya en las investigaciones y ensayos a modo introductorio, para dar paso a otros temas de investigación en relación al teatro (Guerrero, 1991, p. 55; Rojo, 1985, p. 16-25). De este modo, se describe los proyectos teatrales característicos de cada institución universitaria. La Universidad de Chile con el Teatro Experimental y la Universidad Católica con el Teatro de Ensayo; los años en los cuales se forman las carreras universitarias: 1941 y 1943, respectivamente; y de forma resumida se detallan cuáles fueron los factores que influenciaron de manera

directa e indirecta la creación de dichas escuelas. Los dramaturgos Antonio Acevedo Hernández, Armando Mooch y Germán Luco Cruchaga, quienes fueron permeados por el movimiento costumbrista del siglo XIX, de esta manera lograron retratar en sus obras el Chile que les rodeaba, reflejando el desarrollo de la formación de una sociedad chilena, con un fuerte componente rural, en vías de desarrollo urbano. La apertura de las escuelas de teatro en las Universidades de Chile y Católica contribuyeron para que se desarrollara la Generación del 50', dramaturgos que dieron sus frutos escriturales en los años 60', de la cual fueron parte Díaz, Wolff, Vodanovic, Aguirre, Heiremans y Sieveking. (Guerrero, 1991; Piga, 2001; Rojo, 1985)

Otro rasgo que caracterizó el desarrollo de los proyectos de formación teatral corresponde a la política cultural del Presidente Pedro Aguirre Cerda del Frente Popular en 1938, que al respaldar la emergencia de la clase media ascendente y universitaria fomentó las artes, como el teatro y otras expresiones. Por último, las trayectorias de formación teatral aparecen ligadas al teatro de contenido político que contribuyó en asentar las bases escénicas de este período, el cual fue desarrollado por la actriz catalana Margarita Xirgú, quien además de exponer su arte en escena dio a conocer al poeta español Federico García Lorca, desconocido hasta entonces. Además, estas investigaciones aportan con las referencias sobre la influencia en Chile del teatro que se realizó en Europa, en Latinoamérica, el teatro de Buenos Aires y de forma posterior el teatro realizado en Estados Unidos con el Actor's Studio. Todas estas experiencias constituyeron como referentes para la formación local de actores profesionales. (Piga, 2001)

Significativa es la memoria de Domingo Piga, quien, con motivo de sexagésimo aniversario del Teatro Experimental de U. de Chile repasó sus experiencias en dicha casa de estudio. Piga, fue parte del grupo que vivió todos los factores que influenciaron en la creación de las carreras teatrales, en su caso particular, en la Universidad de Chile y la creación de nuevos grupos teatrales en las otras sedes provinciales de la Universidad de Chile. Su narración se extendió

desde la primera mitad del siglo XX hasta el Golpe Cívico Militar, tiempo en el que él se desempeñó como Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Su relato, como primera fuente dejó un testimonio para la historia del teatro, para sus realizadores y un archivo para la memoria.

El período de la Unidad Popular y la acción teatral es abordado por la literatura académica desde la efervescencia política que se vivió también en las artes y en los espectáculos escénicos en apoyo al gobierno del Presidente Salvador Allende. Se presta especial atención al apoyo que se dio al teatro desde la administración central de la Unidad Popular mediante “Los trenes de la cultura”, los que itineraron por el país exhibiendo obras artísticas. También, se considera la participación de los grupos autodidactas a lo largo del país, quienes realizaron teatro de forma aficionada y con contenido social (Guerrero, 1991). En relación a “Los trenes de la Cultura” se han realizado eventos académicos como mesas redondas fuera del país, en las que han participado quienes fueron parte de estos trenes. Por ejemplo, la mesa redonda convocada en el marco de la exhibición del documental “Tren Popular de la Cultura” dirigida por Carolina Espinoza, como un espacio de reactivación de la memoria sobre este período del desarrollo del teatro chileno. En el documental se aborda el período en el que funcionó el tren (entre el 15 de enero y el 16 de febrero de 1971), se detalla el origen diverso, más allá del teatro (música, ballet, artes visuales, trabajadores ferroviarios), de las personas que en esto participaban. Sobre la experiencia de los “Los trenes de la cultura”, son escasos los textos que aporten con descripciones o análisis del impacto que causó esta actividad artística en la sociedad chilena. Tampoco se cuenta con catastros de los grupos de teatro aficionado, ni información sobre dónde se realizaron sus presentaciones y hasta cuándo se mantuvieron activos y unidos, perdiéndose el rastro de esta importante actividad teatral.

Sobre el teatro aficionado y organizado, ANTACH Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile, se sabe que se formó en el año 1968, con una veintena de grupos, para el año 71 sube a cien y a trescientos cincuenta en el

72, en septiembre de 1973 la ANTACH tenía fijado el tercer encuentro nacional, el cual no se pudo realizar. (Rojo, 1985, p. 24)

Los estudios disponibles concuerdan en la tesis del “apagón cultural” como consecuencia del Golpe de Estado y la consecuente dictadura cívico-militar que afectó al país, de manera que las artes y los procesos creativos que se vinieron gestando hasta ese entonces entraron en receso debido al compromiso político que tuvieron con el Gobierno del Presidente Salvador Allende (Alano & Kong, 2012; Cáceres Pinto, 2011; Guerrero, 1991; Piga, 2001). Las consecuencias de esta pausa se hicieron sentir en el ámbito administrativo de las Universidades públicas del país, en el desmantelamiento de sus organizaciones y la imposición de funcionarios de las Fuerzas Armadas en las direcciones de las universidades. (Guerrero, 1991; Rojo, 1985, p. 26)

Desde el año 1973, los teatristas que se quedaron en el país debieron sortear dificultades para realizar y vivir del teatro. Un ejemplo de esto es el decreto 82 del año 1974, que abolió la llamada Ley de Protección del Artista, del 10 de enero de 1935, instrumento legal que entre otros beneficios liberaba de impuesto a los grupos de teatro que contaban con un 75% de artistas chilenos y que representaban un 35% de obras de autores locales. Más increíble todavía, es que ese mismo decreto militar del año 1974 haya asentado un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto por taquilla a todos los espectáculos que abren sus puertas en el país, con excepción de aquellos a los que la comisión del gobierno juzga provistos de valor cultural. (Rojo, 1985, p. 41)

Domingo Piga, enumera un conjunto de eventos sucesivos que terminaron por anular la actividad teatral desarrollada por la Universidad de Chile, sucesos que se inician con el cierre del teatro, atentado contra el espacio en el que funcionaba la Escuela de Teatro, clausura y desaparición del Museo del Teatro Chileno, pérdida de la biblioteca de la Escuela y finalmente el asesinato y exilio de las profesoras y profesores de la institución.

“El Teatro fue clausurado y estuvo inactivo por un largo tiempo. El local de la Escuela fue víctima de un incendio frustrado. Desapareció el Museo del Teatro Chileno que creamos con especial dilección con Orlando Rodríguez. No sé lo que pasó con la biblioteca que empecé a formar desde 1941. Los actores del Teatro y los profesores de la Escuela fueron eliminados por la dictadura. Muchos salimos al exilio, otros fueron asesinados.” (Piga, 2001, p.197)

En este sentido, las investigaciones se han centrado en describir lo que pasó con el teatro durante la dictadura, reflejando de forma general las riesgosas condiciones sociales que tuvieron que enfrentar quienes hacían el teatro de ese entonces, considerando que sus vidas estaban en peligro. El teatro chileno se detuvo por un tiempo (Alano & Kong, 2012; Guerrero, 1991; Núñez, 2013). Actores, actrices y artistas en general comenzaron a ser perseguidos, exiliados, puestos en listas negras y desaparecidos; existió repudio desde el régimen central contra las manifestaciones artísticas y sus creadores. (Cáceres Pinto, 2011; Rojo, 1985, p. 27-28)

En el año 1976, se organizan en la clandestinidad las compañías de teatro; las nuevas agrupaciones llevaron adelante un teatro con discursos de crítica al régimen militar, aunque no de forma explícita, sino en tonos lúdicos y mensajes entre líneas, siendo este un teatro de resistencia a la Dictadura (Alano & Kong, 2012; Cáceres Pinto, 2011). Los y las teatristas que quedaron en el país crearon obras colectivas como Pedro, Juan y Diego (Ictus y David Benavente), Los payasos de la esperanza (grupo TIT), ¿Cuántos años tiene un día? (Ictus y Vodanovic), Tres Marías y una Rosa (TIT), El último tren (Grupo Imagen y Gustavo Mesa). Este teatro se caracterizó por la exposición indirecta de los hechos que ocurrieron en el país. De este modo, los estudios disponibles demuestran que pese a todo sí existió un teatro que logró hacer resistencia a la Dictadura Militar (aun cuando los discursos hayan contenido auto-censura) y también existió un público que concurría a estos espectáculos compartiendo un pensamiento político en común.

En relación a las persecuciones, registrado quedó lo que ocurrió el año 1977, luego del debut de la obra “Hojas de Parra”, obra que ridiculizaba las acciones del dictador, el teatro-carpa del grupo La Feria se consumió en Illamas; también existe documentación de la detención y desaparición de integrantes de Teatro Aleph. (Rojo, 1985, p. 29-31)

El balance de los estudios disponibles sobre la historia del teatro chileno revela que, efectivamente se realizó teatro en sala y fuera de ella. Ambos espacios escénicos expusieron discursos de resistencia a la Dictadura y fueron los nichos de los artistas que se quedaron en el país, así como para los que retornaron del exilio o al término de sus estudios en el exterior. En sala y fuera de sala se desarrollaron trabajos escénicos que, en su mayoría, fueron autofinanciados por los artistas. Sin embargo, lo que diferencia el teatro de sala con el que se hizo fuera de ella en período de Dictadura está marcado de forma sustancial por los públicos a los cuales llegó. El teatro de sala poseía un público que en su totalidad deseaba ver teatro, compartiendo una misma posición política frente a la Dictadura y además, dispuesto a pagar una entrada por ver el espectáculo. Por el contrario, el teatro realizado fuera de la sala (como el teatro callejero) irrumpió en el espacio calle sin mediar permisos; este teatro se adueñaba del espacio público por unos momentos mientras que los y las espectadoras eran completamente libres de decidir quedarse o no a presenciar lo que allí ocurría. Existe una segunda diferencia que podría ser más relevante, referida a la forma en que cada uno de estos dos modos de hacer teatro en la dictadura tuvo repercusiones en el relato de la historia y memoria del teatro chileno, en el que se omiten espectáculos que en efecto existieron. Al respecto, Villegas acota lo siguiente: “La poca importancia que los estudios sobre el teatro chileno conceden a los discursos teatrales marginados hace pensar, en una primera instancia, en que no existen” (Villegas, 1984, p. 321).

El relato sobre la trayectoria del teatro chileno reconocido en su existencia durante la Dictadura se centra en un conjunto de compañías, directores y

dramaturgos activos en la época. En esta misma perspectiva, se han establecido tres consecuencias de este teatro realizado en la década de 1980: Lo primero es que fue el contexto del surgimiento de nuevos dramaturgos como Juan Radrigán, Ramón Griffero y Marco Antonio de la Parra. En segundo lugar, lo teatral de este período otorga mayor preponderancia a la imagen por sobre la palabra (como por ejemplo las obras de Griffero, Castro, Semler, Pérez, González). Asimismo, exploran distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción. Finalmente, se desarrolla mayor preocupación por el teatro Latinoamericano, llevando la vista hacia la identidad local, en lugar de adoptar como punto de referencia el teatro hecho en el exterior, el teatro europeo o norteamericano (Guerrero, 1991).

Sobre el teatro callejero son escasos los estudios en cuyos objetivos esté el documentar esta manifestación, y lo mismo sucede con el estudio del teatro poblacional. Ignacio Cáceres (2011) realizó un estudio que reúne información de los actores y actrices que hicieron teatro callejero en las calles de Santiago en los años de 1980, en plena dictadura. En su estudio visibiliza la labor que desarrollaron aquellos artistas que resistieron al período dictatorial con sus creaciones teatrales. Como respuesta a la ausencia de estudios sobre esta expresión teatral Cáceres reivindica los estudios de memoria: “Lo cierto es que el legado entregado por sus actrices y actores perdura hasta nuestros días, no materializados en documentos escritos o audiovisuales, pero sí en la memoria de quienes participaron de estas compañías.” (Cáceres Pinto, 2011, p. 116) El autor detalla los lugares en los cuales se hacía este tipo de trabajo callejero, quiénes lo realizaban y las temáticas que se trataban, todas ellas de abierta denuncia de situaciones específicas a la dictadura, arriesgando con ello el ser detenidos en cada actuación. La investigación da cuenta de una historia y memoria no investigada ni retratada, para lo cual fue necesario conocer a las compañías que realizaban este teatro, cómo se formaban y cuál era la situación política y social de aquel momento. Cáceres, también define el teatro callejero, cuál es el rol que

cumple en las transformaciones sociales y de qué modo participa en ellas. Por último, ofrece un catastro de dichas compañías y la organización con la cual se componen y trabajan.

El teatro que, hasta antes del año 1973 se realizó por los teatros universitarios principalmente, luego de esa fecha fue desarrollado por el teatro independiente y poblacional en centros comunitarios, parroquiales y clubes deportivos. En este tipo de teatro se desdibuja la figura del dramaturgo y actor, para fundir ambos roles en uno solo. La interpretación se aleja del realismo, escapa de la cuarta pared y se ejecuta con mayor cercanía del público (Rojo, 1985). Para finales de la década de 1970, se crearon nuevos grupos teatrales en las universidades y a nivel de educación secundaria, de carácter aficionado. Fueron variadas las agrupaciones que realizaron teatro y presentaron una diversidad de obras con amplia convocatoria, sin embargo, no hay hasta el día de hoy registros de aquellas dramaturgias porque, en algunos casos, tampoco existía un guion (Cáceres Pinto, 2011).

A nivel local, en la ciudad de Valparaíso, los estudios realizados se enfocan en contar la historia del teatro porteño luego de la reapertura de las escuelas de teatro en las Universidades de Playa Ancha y Valparaíso, ya en los años 2000, narradas por las autoras Verónica Sentis, Lorena Saavedra y Pamela Lobos, principalmente. Es decir, no existe un análisis que se haya gestado a la par de los acontecimientos que ocurrían en nivel teatral y social en la región de Valparaíso, como sí ocurría en el acontecer teatral santiaguino, la investigación viene de forma posterior. Como consecuencia, hay mucho material, sobre todo dramático del cual no hay registro, añadiendo, la escasa crítica teatral.

Capítulo 2.2 Desde el teatro chileno al teatro porteño

Cuando se hace referencia al teatro nacional chileno, este se debe comenzar a entender como una creación que es realizada desde la escena y la escritura dramática desde principios del siglo XX. Lo que existió antes en el ámbito teatral, estuvo relacionado al desembarco en Valparaíso de compañías extranjeras, habitualmente españolas, que representaban zarzuelas y comedias de melodrama (Piña, 2009), para exhibir sus obras en contextos de itinerancias que comenzaban en este puerto. Sin embargo, a raíz de diversos acontecimientos que ocurrieron a nivel político, social y económico en Europa, los cuales impactaron al resto del mundo, como es el caso de las Guerras Mundiales, las agrupaciones que se encontraban en Chile, en ese momento, no pudieron retornar inmediatamente a sus países de origen, requiriendo de creaciones dramáticas nuevas para continuar presentándose y poder sobrevivir. Así también, dejaron de venir tan asiduamente como antes, tanto por las guerras como un nuevo factor que fue en desmedro del crecimiento de la ciudad, la apertura del canal de Panamá, perdiendo la consigna de puerto principal del Pacífico.

Volviendo al teatro, estas situaciones repercutieron fomentando la escritura y escenificación teatral que realizaron los creadores nacionales, puesto que ya existía un público asiduo a estas manifestaciones artísticas y los espacios físicos para las representaciones. Se produjo a la vez, otro tipo de teatro utilizado como herramienta para la activación política, en un momento de efervescencia política y búsqueda de cambios sociales, instalación de sindicatos y mutuales, el fuerte surgimiento del movimiento obrero, que se encontraban transformando las relaciones laborales a nivel país. Es el caso del teatro que se realizó en espacios de fábricas e industrias con trabajadores sindicalizados, en donde los discursos pretendían movilizar la cuestión social. De igual manera, existieron periódicos que efectuaban el mismo objetivo de divulgación social, haciendo circular estos nuevos aires sociales, con dramaturgias incorporadas en sus páginas. Pero,

debido al alto nivel de personas analfabetas en ese tiempo, fue el teatro escenificado, el medio más directo para transferir tal o cual información.

Los dramaturgos que destacaron, en esta primera mitad del siglo XX son Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock y Germán Luco Cruchaga, cuyo trabajo fue bien valorado ya que espejaba las relaciones sociales de aquel momento. El primero de ellos, creó desde un realismo social las luchas del proletariado y los más desposeídos. El segundo, expuso a la clase media y, el último, escribió una obra costumbrista con tintes trágicos con el mito de Fedra. Se les atribuyen, además, las influencias que ejercieron en las décadas posteriores y en la creación de los teatros universitarios.

Con el Presidente Pedro Aguirre Cerda y sus políticas culturales, se propiciaron las condiciones para la formación de las escuelas teatrales. Entre los años 1941 y 1943, se abrieron las carreras de teatro en la Universidad de Chile y Católica respectivamente, lo que impulsó el desarrollo profesional del teatro en la capital del país. Esto, propició el nacimiento de nuevos dramaturgos, a los que se les llamó de la generación del 50', que dieron frutos en los años 60'. Entre estos se encuentran, por ejemplo, Isidora Aguirre, Jorge Díaz, Egon Wolff, Sergio Vodanovic y Alejandro Sieveking, cuyos textos fueron y son importantes como testimonio y reflejo de la sociedad de ese entonces, sumado al compromiso político contenido en ellos, atendiendo al malestar por la desigualdad social (Guerrero, 1991)

Capítulo 2.3 Teatro en Valparaíso

2.3.1 El teatro porteño desde ATEVA

Mientras en Santiago el proceso de consolidación del teatro se expresaba en el surgimiento de compañías, espacios de representación y formación, así como en nuevos dramaturgos y sus obras que proyectaban nuevas sensibilidades sobre la tragedia chilena de la profunda desigualdad, en Valparaíso se observa la ligazón entre la formación de actrices y actores con el surgimiento de nuevas compañías, la exploración de objetos estéticos, la aparición de directores inclinados por abordar obras dramáticas europeas y proponer lecturas locales sobre la nueva dramaturgia de la capital.

En la ciudad puerto surgieron diversas agrupaciones de teatro, sin embargo, lo más significativo ocurre en el año 1952 con la formación de la Agrupación Teatral de Valparaíso (ATEVA) la cual, como su nombre lo dice reúne a varios grupos independientes que realizaban teatro. La importancia que tuvo esta agrupación para el desarrollo artístico local fue que su trabajo escénico se centró en la creación y producción de objetos estéticos, así como en la formación de artistas escénicos (Rojas & Sentis Herrmann, 2016). Al año siguiente, 1953, impartieron clases de teatro de manera vespertina, dicho curso contenía ramos prácticos y teóricos para la formación de actores y actrices, quienes por lo usual luego pasaban a ser parte de la compañía. Los montajes realizados fueron dirigidos principalmente por Marcos Portnoy y otras por Oscar Stuardo; se montaban obras de dramaturgos europeos, así como los nuevos dramaturgos chilenos (Díaz Lobos, 2011; Sentis, 2012). (Sentis, 2012)(Sentis, 2012)(Sentis, 2012)(Sentis, 2012)(Sentis, 2012)(Sentis, 2012)(Sentis, 2012)

El reconocimiento a la labor de ATEVA se refleja en ser parte del Teatro Universitario de Valparaíso (1966) y en la apertura de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile Sede Valparaíso (1969), siendo los primeros en profesionalizar la carrera teatral.

En el período de la Unidad Popular (1970-1973) la efervescencia política se hizo sentir también en el ambiente artístico y teatral, el que, además contaba con el apoyo estatal (Guerrero, 1991). No obstante, con la irrupción del golpe cívico-militar de 1973, la joven Escuela de Teatro decayó hasta cerrar en 1977. Desde aquel momento todo lo que se realizó en el ámbito teatral dependió de compañías independientes. A diferencia de lo que pasó en Santiago, en donde las Carreras de Teatro pudieron seguir formando artistas escénicos, pero, dentro de márgenes de poca libertad, instalando la auto-censura y el desmontaje de las orgánicas universitarias, todo debido a la intervención militar en la conducción de las casas de estudio.

El golpe militar detuvo, torturó, asesinó y exilió a artistas, ante esta situación algunas compañías teatrales se disolvieron y otras se mantuvieron, sin embargo, en su labor escénica se vieron censuradas o auto-censuradas, ante el temor de las represalias. Los montajes realizados solían ser de autores extranjeros y clásicos, ya que el teatro nacional se consideraba impregnado de la ideología de izquierda. El teatro independiente se mantuvo activo y este realizó una crítica al régimen imperante, a veces de manera tácita, sutil y no explícita por la violencia que se vivía, exponiendo así los problemas presentes a nivel social, tomándose de la metáfora y el simbolismo (Alano & Kong, 2012).

Las prácticas teatrales que se llevaron a cabo por artistas escénicos en el exilio, vivieron etapas de llegada y ajuste, dependiendo de cada país, seguido de una fuerte nostalgia que se vio reflejada en obras teatrales que daban cuenta de lo vivido en Chile, con un carácter testimonial. Una vez que descende el interés internacional por Chile, las personas exiliadas se vuelcan a realizar obras en las que cuenten sus propias soledades. Mostrando el deterioro psicológico, el destierro y los roces que aparecían en la convivencia. (Norambuena, 2008, p. 179)

Según Núñez, en su investigación “Poéticas de la memoria en el teatro chileno: Prácticas escénicas entre 1973-1990”, señala al Golpe Cívico-Militar con la definición de “acontecimiento” de Alain Badiou, del siguiente modo:

“el acontecimiento subvierte la hegemonía o sistema de creencias, de manera que se hace palpable el vacío primordial de la condición humana; se abre un abismo en el que no se vislumbran ya las metas u objetivos que otorgan sentido a la comunidad” (Núñez, 2013, p. 41).

En este sentido el golpe de Estado quebró el orden social, los ideales y sentidos de un proyecto a nivel país, tomándose del sometimiento y el miedo para llevarlos a cabo, afectando en consecuencia el ámbito de la cultura y las artes. En el teatro, las repercusiones de la Dictadura en Valparaíso, interrumpieron la profesionalización de los artistas y la formación de nuevos creadores. Además, las compañías existentes se ven mermadas con muchos de sus integrantes en el exilio. Las agrupaciones se deshicieron, pero, otras se volvieron a formar, siempre de modo independiente. Esta situación también afectó la creación dramática, ya que hubo temas tabús que no se podían abordar. Cabe recordar que el toque de queda y las medidas de control terminaron con la vida artística y cultural de las ciudades, situación que acuñó el concepto de “apagón cultural” chileno entre las décadas de 1970 y 1980. Las detenciones, torturas y desapariciones de artistas convertían al teatro en una actividad de mucho riesgo. Las obras de corte infantil proliferaron por consideraciones “inocuas” y, con estos repertorios subsistían un buen número de actrices y actores, aun cuando, muchos terminaron dedicándose a otras actividades para subsistir, intentando no abandonar por completo el teatro.

2.3.2 Teatro y memoria: la denuncia mediante el teatro

En los años 80’ retornan muchas personas que fueron exiliadas, entre estos, gran cantidad de artistas, y se dan a conocer destacados dramaturgos nacionales que incluían en sus textos denuncias de carácter social, entre ellos

sobresalen Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero. En el ámbito artístico, estos años se caracterizaron por la tendencia política que buscaba la salida del gobierno militar. Se puede recordar que, para el Plebiscito celebrado en 1988, son principalmente artistas los que colaboran y trabajan en la campaña televisada del NO, la cual logró mediante el voto sacar a las Fuerzas Armadas del Gobierno.

Comenzaban los años 90' y con ellos el retorno a la Democracia con Patricio Aylwin a la cabeza, con un país que pasó 17 años bajo un régimen dictatorial. Aquel paso fue tomado como una transición que trae como remanente la Constitución creada en dictadura, el ex dictador nombrado Senador vitalicio y la búsqueda de justicia de los crímenes de lesa humanidad de parte de los familiares de detenidos y desaparecidos. Sin embargo, lo que se estaba instaurando desde los gobiernos de turno, era la conciliación de las partes y no una reparación que incorporara verdad y justicia.

Fueron las nuevas generaciones de creadores quienes se tomaron la palestra del teatro para denunciar desde sus vivencias, insertas en un mundo de profundos cambios derivados del fin de la Guerra Fría, la disolución de la URSS y la caída del Muro de Berlín (1989).

En la década de 1990 el Estado chileno incentivó el desarrollo de las artes y las culturas, fomentando la creación y la circulación para el teatro a través de FONDART, lo que permitió el intercambio de compañías nacionales y extranjeras, así como la internacionalización del quehacer teatral nacional. (Villegas, 2009)

Las creaciones que se realizaron en la década de los años 90', en Valparaíso, pretendían reflejar al porteño en una búsqueda por la identidad local, más que en aludir al contexto dictatorial recién pasado (Rojas & Sentis Herrmann, 2016, p. 207). Uno de los trabajos destacados de teatro en Valparaíso, fue el realizado bajo la dirección de Juan Edmundo González y La Compañía de Investigación Teatral de Valparaíso, la obra fue una adaptación del cuento de

Gabriel García Lorca, que se presentó a mediados del año 1989, en el teatro Mauri de la ciudad. Luego, en 1990, se mostró en Santiago y se habló del siguiente modo del espectáculo:

“Su montaje se caracteriza por su plasticidad, por su carácter lúdico e imaginístico, por el ritmo que el director le impone a cada una de las situaciones dramáticas y por el homogéneo trabajo de la compañía. Además, tanto la escenografía como el vestuario están al servicio de la puesta en escena. Esto es una muestra del trabajo creativo de Juan Edmundo González, de su línea de investigación en torno al teatro latinoamericano”. (Guerrero, 1991, p. 61)

La década de los 2000, trajo la apertura de carreras de teatro en universidades privadas y estatales, volviendo al curso de profesionalización del trabajo escénico a nivel regional, truncado en los años 70', lo que originó una fructífera producción de obras teatrales y nuevas compañías que trabajan sus propuestas a través de fondos concursables o auto-gestionadas. Las nuevas creaciones por lo general son puestas en escena que no parten desde una dramaturgia acabada, sino que se van creando al mismo momento que se van creando las obras. (Sentis Herrmann, 2017).

La Dictadura en Chile afectó todos los ámbitos de la cultura y el desarrollo artístico. Sin embargo, el hecho de que, la ciudad de Valparaíso haya perdido su Escuela de Teatro, afectó radicalmente a los artistas que quedaron y sus creaciones. Quedando aislados de la escena teatral santiaguina, que, a pesar de la represión y la censura se mantuvo, así también, la formación de artistas escénicos a nivel profesional.

2.3.3 Valparaíso patrimonial y la generación de artistas escénicos

La nominación en 2003 de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO se basó en el reconocimiento de la huella de multiculturalidad que caracteriza a la ciudad desde el último tercio del siglo XIX, como expresión del crisol humano de la migración europea y los desplazados desde el campo

chileno hacia la ciudad puerto producto del fenómeno de la globalización temprana y la profunda desigualdad social que persiste hasta nuestros días.

Sin embargo, Valparaíso tiene otras características que apuntan hacia la conformación de su identidad urbana, como por ejemplo su rasgo de ciudad universitaria, con la existencia de 4 universidades y en consecuencia el carácter juvenil, dinámico, creador y crítico que los miles de estudiantes le confieren a la urbe en su cotidianidad. En este contexto, desde los años 2000 se disponen de varias escuelas de teatro porteñas que están formando artistas escénicos, por eso en la actualidad existe una proliferación de creaciones escénicas (Sentis Herrmann & Saavedra González, 2017). De acuerdo a la información que levantan las investigadoras Sentis y Saavedra en el año 2007, analizando una parte de las dramaturgias se desprenden las siguientes conclusiones que nos ayudan a comprender de qué modo los artistas escénicos están realizando sus creaciones: que están nacidas en la contemporaneidad; en donde son diversos los formatos utilizados con el fin de representar la realidad; las estructuras de las dramaturgias más utilizadas son las fragmentadas; a lo que nombran dramaturgia escénica o performática, es decir una dramaturgia que nace a la par con de la puesta en escena, se retroalimentan para crear la obra teatral (53). Las temáticas tratadas son múltiples, sin embargo, se destaca la repetición en torno a los conflictos sociales de la política; en relación a la diferencia social; trabajos de memoria; el conflicto con la educación y las contradicciones de la democracia chilena y los costos sociales y políticos del modelo económico neoliberal. En particular se observa que:

Aunque el auge creativo local coincide con el giro político que proponen, también, los jóvenes creadores del teatro santiaguino¹⁰, la preferencia de los teatristas de Valparaíso por exhibir piezas propias, por sobre estrenos nacionales (santiaguinos) y extranjeros, narra la necesidad de proponer una voz política particular, que exprese los conflictos específicos de quienes viven en esta ciudad.” (Sentis Herrmann & Saavedra González, 2017, p. 54).

El teatro estaría así ligado de manera indisoluble a las narrativas identitarias de un territorio. Puede ser considerado una práctica artística que, si bien se masificó en el mundo, logra expresar, reconocer y activar la singularidad de las identidades que de cada territorio. Como práctica comunicativa, el teatro se ha mantenido a lo largo del tiempo, pero esto no ha impedido sus transformaciones y mutaciones en función de los factores internos y externos que aquejan a toda una sociedad. Desde este punto de vista, los bienes patrimoniales abarcan las manifestaciones de la cultura, no sólo referidas a la arquitectura monumental, sino aquellas que encarnan la memoria de los pueblos y que son heredadas generacionalmente. Asimismo, estos bienes culturales patrimoniales van mutando conforme al dinamismo de las sensibilidades, valoraciones y acontecimientos considerados significativos por las comunidades. La memoria del teatro porteño tiene una dimensión patrimonial en cuanto permite incursionar en una práctica de construcción de un relato de identidad impactada por el ethos del presente, la memoria sobre el pasado y la expectativa ante un proyecto para el futuro.

Capítulo 2.4 Memoria y Género en las Artes Escénicas

2.4.1 Las aristas del debate sobre la memoria

Según Ricoeur (2000) en el origen mismo de la memoria se plantea una paradoja, pues la referencia al pasado es mediante huellas o rastros. Ricoeur ejemplifica con las tareas que ejecuta el filósofo como el neurólogo para descifrar en qué consisten esas huellas materiales, bien sea en el cerebro o en la historia. La paradoja está en que las huellas no solamente son materiales sino también implican fenómenos psíquicos que están en el plano de la subjetividad.

El recuerdo se basa en representar un hecho pasado que está ausente, que ha desaparecido y en eso consiste la aporía. Es un problema insoluble que apunta a la relación entre presencia y ausencia. El recuerdo, entonces conlleva la presencia de una cosa que está ausente. Es el pasado de aquello que existió antes, por tanto, es la ausencia de la ausencia. Es decir, anterior al recuerdo que tenemos en el presente.

Otra paradoja implicada en los fenómenos de memoria la plantea Ricoeur sobre lo ausente como alusión a lo anterior como algo irreal. En el recuerdo se mezclan las imágenes de lo anterior y de la imaginación o lo irreal. La aproximación ya clásica que ofrece Ricoeur insiste en la mirada sobre la memoria como disputa.

El énfasis en la visión sobre la memoria como arena de conflicto emergió en la década de 1980, conocido como el “el boom de la memoria” por la revitalización del recuerdo de los sobrevivientes sobre los horrores del Holocausto cometidos por los nazis. Estos relatos han sido captados por las industrias culturales, convertidos en películas de ficción, documentales y libros; han devenido en objeto de estudio de variadas disciplinas de las ciencias sociales y humanas; han suscitado reflexión y acción desde el arte contemporáneo; se han convertido en piezas de museos y lugares de memoria, y han originado abundantes manifestaciones artísticas. En todos los continentes en los que han

sucedido acontecimientos traumáticos de violencia hacia grupos, que han vivido genocidios o las consecuencias de las guerras, han motivado posteriormente los trabajos de memoria, entre los que destaca en la renovación de fines del siglo XX el de Pierre Nora, quien reafirmó la antinomia entre historia y memoria. La problematización de los procesos de escritura de la historia encubría, para Nora, la oposición entre memoria e historia, reemplazando por completo la visión que los asumía como equivalentes. La memoria vendría a ser la “vida”; la memoria expuesta a la tensión dialéctica entre el recuerdo y la amnesia, inconsciente de sus sucesivas deformaciones, vulnerable a todos los usos y manipulaciones, susceptible de largas latencias y de repentinas revitalizaciones (Traverso, 2011). Para Nora, la memoria es siempre afectiva por su tarea de sacralizar los recuerdos, en tanto la historia ofrece una mirada secular del pasado, sobre el que se construye un discurso crítico. La memoria además tendría una vocación singular, vinculada a la subjetividad de los individuos y los grupos, en tanto la historia expondría su vocación universal (Nora, 2008).

Es Andreas Huyssen quien insiste en la visión proyectiva de la memoria, es decir, sostiene que el recordar solo tiene sentido para el futuro y, esta es la base de toda política de la memoria: imaginar o crear un nuevo futuro. Siguiendo a Huyssen es posible considerar que, si el trabajo de la memoria nos acerca al pasado, a descubrir la historia, la verdad, o un acercamiento a esa verdad que también posee rasgos de subjetividad, entonces el trabajo de la memoria permitiría desarrollar un proceso cualitativo. El proceso consistiría en elaborar las lecciones que nos aporta el pasado para construir un futuro desde una ética y estética diferente, de manera de evitar los errores cometidos, como la destrucción del otro y el aniquilamiento de los otros, tanto humanos y no humanos, aludiendo al resto de los seres vivos de nuestro planeta.

Los sujetos que ostentan el poder simbólico para instalar formalmente su interpretación de los hechos destacan su potestad para plantear que lo dicho, lo

narrado es verdadero. Tal verdad supuesta es transmitida entre generaciones hasta que en algún momento se produce una ruptura, el cuestionamiento a lo avalado y refrendado a partir de una nueva concepción sobre los mismos acontecimientos. Así ha quedado la supremacía de lo narrado, como manifestación discursiva en la memoria (Visacovsky, 2007).

Las memorias de quienes han sido parte de la creación del teatro nacional y local abren a través de sus relatos una forma de comprender períodos históricos que son lejanos para las nuevas generaciones, no porque no conozcan la historia reciente, sino porque están alejados de las memorias. Las narraciones, cargadas de sentidos, nos acerca a las experiencias, entendiendo que detrás de ellas existen personas. Así, interpretar las particularidades de las narraciones, nos ayuda a pluralizar los discursos, dilucidar quienes somos.

2.4.2 Comprender la memoria

La historia es eminentemente informativa, es decir, se refiere a hechos registrados en el pasado, datos, fechas, que son independientes de quienes lo experimentaron. Asimismo, da cuenta de las transformaciones de la sociedad.

La memoria, en cambio, es el proceso mediante el cual se reconstruye el pasado, tanto individual como colectivo. Toda memoria, se gesta en el pensamiento y se apoya en el lenguaje.

Wiesel sostiene que “recordar es lo que permite a los seres humanos afirmar que el tiempo deja huellas y cicatrices sobre la superficie de la historia, y que todos los acontecimientos se encuentran concatenados unos a otros, al igual que los seres vivos” (Wiesel, 2007:12). De manera que el recuerdo plantea la dificultad de representar un hecho pasado que está ausente, que ha desaparecido. Esta es una de las paradojas de la relación entre memoria e historia, entre presencia y ausencia.

El conjunto de los acontecimientos que sucedieron en el pasado, constituyen a grandes rasgos la historia, sin embargo, el acto de recordar los hechos históricos requiere de otros procesos mentales, la memoria se aleja de la historia al seleccionar y fijar ciertos recuerdos, en la medida que una persona no podría recordar todo lo pasado.

Según Bueno (2003) existe una diferencia conceptual entre memoria individual y memoria personal. Considera que la memoria del individuo está ligada al propio cerebro, es una relación única e irrepetible, mientras que la memoria personal está ligada con los acontecimientos que las personas experimentan en una época determinada. Plantea que la memoria individual solamente está relacionada con los recuerdos de la vida privada, familiar, los hechos que estudia la psicología. En cambio, la memoria personal al estar ligada con el contexto histórico, con la vida pública, política, cultural, es una memoria ligada a la historia.

La memoria y sus significados son un proyecto social en construcción (Jelin, 2002; Stern, 2012) y que en la medida en que pasa el tiempo las memorias están expuestas a nuevas revisiones que aportan diversas perspectivas, dependiendo de quienes las observan, el cómo y el para qué se les visita, comprendiendo la memoria como un campo de tensiones y disputas (Pollak, 2006).

Se hablará de memorias, puesto que se torna imposible aseverar y encontrar, en un sitio o acontecimiento una versión única de los hechos; si se halla algo así, corresponde a la historia y memoria de los vencedores, sin embargo, siempre se podrá encontrar otras historias e interpretaciones que provengan desde la resistencia, memorias contenidas, en donde llegado el momento se visibilicen. Y cuando eso ocurre, se manifestarán “memorias contra memorias” (Jelin, 2002, p. 6). Serán las memorias subterráneas las que emergen como oposición abanderada ante las memorias colectivas, nacionales y oficiales, proclamando un lugar de dignidad y sobreviviendo a la opresión, el maltrato, la

censura y la discriminación, que frecuentemente se ejerce sobre sus actores. (Pollak, 2006)

En la obra de Stern (2012) se reivindica la potencia, fortaleza, valor y sentido moral de las memorias contra oficiales, otorgándole una carga ética superior en relación a las memorias establecidas. Se referirá al sentido, entendiendo que la memoria no es el recuerdo de tales hechos sino el sentido que se le dio a esos hechos. Tampoco se trata de tomar cualquier recuerdo, más bien, el recuerdo de la memoria que vale compartir porque ha sido toda una experiencia vivida:

“La memoria es la narración de aquel pasado que nos hizo respirar el sentido de la vida en sus múltiples dimensiones –no sólo los hechos, sino también las emociones y las consecuencias y las respuestas que produjeron; no sólo las palabras, sino también el hecho del cuerpo, las imágenes y los sonidos y los olores; no sólo las certezas, sino también las confusiones y los malentendidos y los conflictos en la relaciones sociales-“ (Stern, 2012, 110)

Cuando un grupo de personas ha vivido una experiencia compartida traumática, en donde las atrocidades rompen el tejido social de forma abrupta, provoca que la respuesta de aquel grupo sea por medio de la lucha. Así se generan los bandos que entrarán en la disputa por instalar sus memorias. En este caso, los ganadores instalan las memorias o historias oficiales, ganando legitimidad y ocultan la violencia estatal. El grupo violentado insistirá en reclamar justicia por los hechos negados.

Procesos ligados a las memorias de pasados conflictivos en la historia de la humanidad -ya sea a través de guerras con agentes externos o de manera interna- tendrán como resultado, momentos de mayor visibilidad en el ámbito social y también momentos de silencio, en donde aparentemente se cree que los conflictos se han olvidado, “Cuando estos nuevos actores o nuevas circunstancias se presentan en el escenario, el pasado es resignificado y a menudo cobra una saliencia [llamado a la atención] pública inesperada” (Jelin, 2002, 74)

Fue Halbwachs (1950) quien acuñó la terminología de memoria colectiva, contribuyendo, desde el área de la sociología. Desarrolló la idea de que la sociedad posee una memoria colectiva, sin embargo, los diversos puntos de vista que conforman esta memoria colectiva, dependerán de manera directa de los marcos y contextos en los cuales se sitúen esos grupos. De este modo, además de la memoria individual existirá otra, la memoria colectiva, que estará fuera de la propia, pero en estrecha relación. Así, el individuo, absorbe su pasado guardando relación directa con la memoria colectiva de su entorno (Halbwachs, 1950). Según el término, la acción de recordar no se realiza solo con el individuo que recuerda, sino que también, con otros que han evocado ese recuerdo en otro tiempo. El poseer recuerdos que se compartan con otras personas como testigos, de un mismo acontecimiento, el individuo y otros, conforman una memoria compartida por quienes estuvieron en determinado contexto, pero, el recuerdo se presentará más fuerte en quienes se hayan sentido o hayan estado más implicados en cierta situación. Para ser y sentirse parte de un grupo es necesario que se viva junto a ese grupo en un tiempo y espacio determinado, de forma específica con amistades o familiares en una misma ciudad, aun cuando esto también dependa del interés de la persona por ser parte. (Halbwachs, 1950, p. 45)

Según el autor, el recuerdo se compone de dos elementos, aquellos recuerdos que se pueden evocar en cualquier momento porque se sostienen en la memoria de otros y proceden del ámbito común y aquellos recuerdos que no se pueden recordar voluntariamente. Se dirá que estos recuerdos son personales, porque solo una persona de forma individual puede reconocerlo.

Volviendo a la idea de memoria colectiva, según el autor, este tipo de memoria se apoya en un conjunto de personas, individuos que realizan la acción de rememorar en una acción activa en el grupo al cual pertenecen. Sin embargo, no se puede pensar ni afirmar que el recuerdo individual de cada uno de ellos sea el mismo sino que cada cual graduará el recuerdo de manera diferente "Cabe

decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva” (Halbwachs, 1950, p. 50)

Así, “una misma persona tendrá memorias individuales y colectivas” (p. 53). La memoria individual por su parte no convive aislada y cerrada. En ciertos casos para avocar el propio pasado, las personas deben recurrir a los recuerdos de los otros participantes del grupo “Es más, el funcionamiento de la memoria individual no es posible sin estos instrumentos que son las palabras e ideas, que no ha inventado el individuo, sino que le vienen dadas por su entorno” (p. 54)

En el curso de la vida de las personas, estas asistirán a un determinado número de acontecimientos que serán parte de la memoria histórica de ese país, por dar un ejemplo, sin embargo, para recordarlo, algunas de esas personas lo harán desde lo escuchado, leído o registrado por quienes vivieron en carne propia dicho suceso. Además, se lleva un bagaje de recuerdos históricos, que ocurrieron antes del nacimiento, que se aumenta con el conocimiento, lo que equivale a una memoria colectiva.

El incremento de la memoria histórica a través de algún acontecimiento, se efectúa una vez que este ha sucedido y que se ha instalado como hecho. De este modo, solo acontecimientos que ocurren se asociarán a los diferentes períodos de las vidas de las personas. (Halbwachs, 1950, p.57)

Entendiendo que los recuerdos se comparten, es muy probable que los recuerdos que se tiene de la infancia, sean el relato de otros, cercanos al niño o la niña, que han mantenido vivo tal o cual memoria en el tiempo. Entonces, lo que se recuerda como propio es una imagen de lo que se les ha contado (p. 37). El autor fija que la transmisión de la memoria colectiva se realiza a través de vínculos vivos intergeneracionales, la unión que puede existir entre abuelos y niños hace que, los más pequeños tengan un traspaso de conocimiento e información que le pertenece a otra época (p. 66). A medida que los niños y niñas van creciendo, van tomando parte de la historia a través de los relatos de otros, principalmente de personas de tercera edad como pueden ser abuelos y abuelas,

de a poco se irá creando un marco de la memoria que se entremezcla con la experiencia vivida.

La memoria colectiva, es observada desde el núcleo por sus integrantes y, la duración de esta memoria no supera la duración media de la vida humana. Esta observación de sí mismos, se prolonga en el tiempo mientras existan quienes rememoren las imágenes compartidas

Según Jelin, hay un punto clave en la observación de la memoria colectiva y esta es la noción de marco o cuadro social, ya que las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos representan de forma general a una sociedad o grupo (p. 20). Para Ricoeur (2000), nunca estamos solos, las personas no recuerdan solas, siempre lo hacen con la ayuda de los recuerdos de los demás y en los códigos culturales compartidos, más allá de que las memorias sean personales. Estos recuerdos personales están inscritos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales. Pollak (2006), insiste en que la noción de memoria colectiva presenta serios problemas, en la medida que se entiende el concepto con una entidad propia, como entidad externa y fuera del individuo –visión durkeniana-, Pollak propone la interpretación de memorias compartidas, producidas por interpretaciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias estará dado por el entrettejido cultural y memorias individuales. Pollak observa que existe un carácter uniformizante y opresor de la memoria colectiva nacional, aun cuando, las memorias subterráneas prosigan su trabajo de subversión hasta encontrar el momento de crisis en que aparezcan para entrar en disputa con la memoria oficial.

2.4.3 Contexto chileno y memoria

Centrándose en el contexto chileno, y para comprender cómo se transforman las memorias, Stern (2012) define 3 tipos de memorias que se manifiestan desde la dictadura militar y su influencia durante la transición democrática de la siguiente manera. Así el autor definirá “La memoria oficial salvadora”, en la cual se instala la idea de que el régimen militar fue una salvación ante una guerra civil que se estaba gestando, el conocido Plan Z. En contraposición surgen “Las realidades negadas”, que consistieron en el esfuerzo de documentar tanto dentro como fuera del país las acciones en contra de los derechos humanos, la angustia de las familias que sufrieron por las ejecuciones, detenciones y desapariciones de sus seres queridos, a todo esto, se sumaban los abusos, las detenciones arbitrarias, la tortura, el exilio, la relegación, los allanamientos y la desinformación. (Stern, 2012, p. 102)

Estas dos memorias se mantuvieron en pugna durante los años ´70 y de forma más convulsionada en los años ´80. De todos modos, la memoria oficial se impone con el surgimiento de la institucionalización y el progreso, como acciones que iban a la par con el olvido consciente, puesto que los hechos del 73 –según la oficialidad- ya habían terminado, esta era la condición para avanzar. Sin embargo, de la misma manera en que se trata de ocultar, hay quienes quisieron develar esta manipulación a través de la memoria y la lucha por los derechos humanos, fue esta sensibilización la que ganó terreno en el plebiscito de 1988 y la transición de los ´90. (Stern, 2012). Para el período de los años ´90 el autor definió “La sinergia conflictiva”, instalada en el período democrático, la memoria producía sinergias conflictivas interesantes, a veces productivas y creativas, y en otras no, entre actores del estado y la población civil. Acá, el grupo social afectado de forma directa por la dictadura se plantea encontrar respuestas por parte del Estado a las demandas de verdad y justicia, aun cuando, en este período existe una continuidad del poder fáctico. (Stern, 2012, p. 104)

Estas sinergias necesitaron de los dos actores sociales para realizar los informes y decidir qué pasaría con los centros de detenciones. Este espacio tiene nuevas formas de visibilización, por medio de nuevas generaciones, con nuevas prácticas de denuncia como las funas y la utilización de redes sociales. Como ejemplo de lo que ocurre en este tiempo, es el número de víctimas y afectados desde el primer informe Rettig, que dio cuenta de dos mil víctimas, hasta llegar al segundo Valech, que documenta más de cuarenta mil afectados, sin contar a quienes en las poblaciones sufrieron de constantes allanamientos en los años ´80, en ese caso, se podría hablar de miles los afectados. (Stern, 2012)

Para el año 1998, si bien existe un proceso de modernización que avanza con tasas de crecimiento, con una baja inflación y cesantía que dan un buen pronóstico para la sociedad chilena, esta no está falta de contradicciones en los sentidos y sentires de la población, “Paralelamente, a pesar de –o precisamente a raíz de- ese buen desempeño de las variables macrosociales, existe un difuso malestar social” (Lechner, 1998, p. 180)

El sentir subjetivo de las personas se contrastaba con el proceso de modernización e influyó de forma directa la apreciación en torno a las amenazas y oportunidades del desarrollo. (Lechner, 1998). En el estudio, el autor analiza desde la subjetividad la emoción del miedo en la sociedad chilena. En sus conclusiones expone que la sociedad presenta un miedo al Otro. Lo que significa ese Otro puede ser hacia la delincuencia –aun cuando, el miedo a la delincuencia era incongruente a los índices reales que presentaba este problema-. Mas, el autor se centra a analizar el miedo que se arrastraba desde precisamente el período de dictadura, refiriéndose a una “mala memoria” o un “miedo a la memoria”, concluyendo que: “los conflictos silenciados conservan actualidad. Cualquier evento puede activar los fantasmas del pasado. Tal vez desconfiamos del Otro porque tememos al conflicto. El Otro representa una amenaza de conflicto” (Lechner, 1998, 182).

Se desprenden los cuestionamientos: ¿quiénes recuerdan? ¿es el individuo? o ¿los recuerdos pertenecen a un grupo determinado, presentándose como una memoria colectiva? En relación a los contenidos ¿qué es lo que se recuerda? ¿qué es lo que se olvida?; y por último la configuración de tiempo y espacio en el ¿cómo y cuándo se recuerda el pasado en el presente? (Jelin, 2002, 18). Estas preguntas se irán profundizando en los siguientes sub temas.

2.4.4 Olvidos y silencios

Los silencios en las narrativas personales son parte importante a considerar, ya que estos no son olvidos, sino opciones personales, una forma de resguardar la propia identidad y la de otros (Pollak, 2006). Según Ricoeur (2000) están los olvidos evasivos, un intento de no recordar aquello que pueda herir a los otros y de este modo evadirse para seguir viviendo. Es una voluntad de silencio que nace desde el individuo por no narrar las huellas, para no transmitir sufrimiento (Jelin, 2002, p. 31)

Cuando los recuerdos son traumáticos, el silencio parece imponerse a todos aquellos que prefieren no culpar a las víctimas y, las víctimas, también comparten el mismo recuerdo comprometedor, determinan también guardar silencio. Con la idea de evitar malos entendidos, o ser castigados por lo que se dice, o que puedan restarles importancia a los hechos realizados por los verdugos, en concordancia, siempre habrá zonas de sombras, aun cuando, las fronteras entre lo dicho y lo no dicho están en constante movimiento y revisión (Pollak, 2006)

Las borraduras y silencios también pueden ser producto de voluntades políticas, de modo que se intenta ocultar o destruir las pruebas de algún hecho en particular. En este sentido si tal acción logra su cometido de borrar a cabalidad, jamás sabremos que ocurrió en tal o cual situación, sin embargo, también existen diversos vestigios, que pasados los años salen a la luz. (Jelin, 2002, p. 29)

2.4.5 Identidad para la memoria

En los procesos de conflicto social y políticos, acontecidos en las historias recientes del Cono Sur –períodos dictatoriales- los espacios públicos e informativos se vieron colmados por los relatos políticos dominantes. En el plano societal se actuaba con censura o autocensura, las memorias alternativas eran subterráneas, prohibidas y clandestinas, la represión era fuerte, por lo cual se instauró el terror y frente a eso fue complejo instalar en ese mismo momento una historia alternativa a la que se estaba contando. Estos serán intentos más o menos conscientes de definir y reforzar sentimientos de pertenencia, que apuntan a mantener la cohesión social y a defender fronteras simbólicas (Pollak, 2006). A la par se crea una memoria oficial que se difunde y es aceptada por la parte de la sociedad que no participa de forma activa en el conflicto.

Sin embargo, el reconocimiento de esas historias, relatos, testimonios, que forman esta memoria alternativa y, en conjunto a las nuevas interpretaciones, son procesos indispensables para acoger acciones que reclamen la visibilización y justicia. Así como para (re) construir identidades individuales y colectivas:

“La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo.” (Jelin, 2002, p. 10)

Para la sociedad y también para las personas existirán períodos calmos y períodos de crisis, en los momentos calmos ciertas memorias se instalarán de manera institucional y reconocidas como tal, las contradicciones no son parte de la agenda política, sin embargo, en los períodos de crisis las memorias subterráneas emergen para la disputa por su reconocimiento, estos momentos implican reinterpretar los procesos históricos en conjunto con las memorias establecidas, cuestionando las propias identidades (Jelin, 2002; Pollak, 2006)

2.4.6 Comprender la memoria desde el género.

Los estudios en torno al trabajo de memoria han profundizado en aspectos culturales como la noción de género, esta observación visibiliza cuáles son las diferencias que atañen a hombres y mujeres en estas temáticas.

Las construcciones sociales a lo largo del tiempo han creado repercusiones en los cuerpos de las y los individuos, imponiendo formas de observación y comportamiento. Estas construcciones culturales son difíciles de determinar en qué momento ocurren, pero sí se logra determinar que es una construcción que se alimenta de forma recíproca entre el individuo que la acepta mientras la construcción se institucionaliza y, el individuo vuelve a ejercerla, y así sucesivamente (Butler, 2007)

La idea de que el género sea una construcción cultural es ampliamente reconocida y, desde ese lugar, variadas son las propuestas que emergen desde los feminismos para su visibilización, ya que esta construcción ha repercutido sobre los cuerpos, las acciones que estos pueden llevar a cabo y las formas en cómo se observa y se vive el mundo que nos rodea.

Estas construcciones operan en la naturalización de ciertas prácticas en las cuales se han encasillado a las mujeres. En donde ciertas atribuciones transforman a una mujer en una mujer ideal. Estas ideas se instalan como una objetividad incuestionable por parte del patriarcado. Esta acción histórica se ha ejercido a través de la violencia simbólica, es así como la esencia femenina estaría dada por la maternidad, haciendo comprender que esta cualidad de maternar innata de las mujeres, se puede trasladar también, a otros aspectos de la vida que involucren el cuidado y enseñanza de otros (Becerra, 2011; Palomar Vereá, 2005).

La memoria no escapa a esto. La investigadora argentina Elizabeth Jelin profundizó en su libro “Los trabajos de la memoria” de 2002; y si bien su investigación se basó en gran parte en estudios de memoria europeos, los

inscribe en los contextos políticos de dictaduras acaecidos en el Cono Sur, desde los años ´70, (Jelin, 2002).

La autora cita: “Los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen <<pertenecer>> a los hombres” (p. 99). De este modo, ya se presenta un determinante que divide binariamente el género. En el caso del dictador chileno Augusto Pinochet y su detención en Londres, la presencia de mujeres se hace altamente visible. Por otra parte, aquellas dirigentes de organizaciones de derechos humanos, reclamando justicia en notorias manifestaciones callejeras. Por otra parte, mujeres que defienden la figura heroica del dictador. Los hombres estarán, en este caso, en las figuras activas de acusadores, defensores y jueces, atendiendo los aspectos institucionales.

El cómo se ejerce la represión sobre los cuerpos también responde a la construcción cultural del género:

“El modelo de género presente identifica la masculinidad con la dominación y la agresividad, características exacerbadas en la identidad militar, y una feminidad ambivalente, que combina la superioridad espiritual de las mujeres (inclusive las propias ideas de <<Patria>> y de Nación>> están feminizadas) con la sumisión y pasividad frente a los deseos y órdenes de los hombres.” (Jelin, 2002, p. 101)

En esta misma lógica, las acciones públicas tienen un carácter performativo en donde el actor activo y masculino se muestra y se expone en los rituales militares y otros desfiles, mientras que el sector femenino, pasivo y excluido, es la audiencia que observa. La representación pública también se materializa en los cuerpos y prácticas concretas, en los espacios de represión y tortura corporal. En este espacio represivo se reafirma el poder absoluto infringiendo dolor y sufrimiento. La tortura es una acción iniciática en donde se priva a los y las detenidas de sus identidades, quitándoles vestimentas, pertenencias personales, la visión con capuchas y el habla con mordazas. El uso de apodos de animales y los ritos de iniciación eran parte de momentos de exaltación para los torturadores.

Las mujeres también fueron secuestradas por los vínculos que tenían con hombres militantes, con el fin de obtener información y, por otro lado, el que mujeres estuvieran involucradas en actividades políticas puso sobre ellas una carga moral reflejada en la crianza que ellas entregaban a su familia e hijos por los desvíos de los malos caminos.

Una vez secuestradas, siempre se incluía un componente importante en la tortura para el cuerpo de las mujeres, la violencia sexual. Para los hombres detenidos, la tortura y la prisión implicaba un acto de <<feminización>> en el sentido de ser transformados en seres pasivos, impotentes y dependientes. La violencia sexual era parte de la tortura. Se pretendía desde esta construcción micro social del espacio de la tortura, convertir a los hombres en seres inferiores a raíz de esta feminización. La polarización de los cuerpos entre lo femenino/masculino, activo/pasivo estaba naturalizado por los militares (Jelin, 2002, p. 103).

Las mujeres fueron víctimas directas de la opresión de la dictadura, pero, mayoritariamente indirectas por sus vínculos familiares (madres, esposas, parejas). Se desprenden dos acciones que realizaron mujeres, la primera pública, organizaciones de derechos humanos ancladas en los parentescos de las víctimas directas y en el ámbito privado la lucha por la supervivencia familiar. Esto mismo se manifestó en los íconos y actividades rituales de las organizaciones con pañuelos, pañales, fotografías y flores. Y, en varias ocasiones, el sacar adelante la alimentación familiar se llevó a cabo por medio de ollas comunes y cooperativas.

Hay que comprender los contextos en los cuales se llevaron a cabo estas torturas y/o exterminios, en plenas dictaduras, por lo cual quienes quedaban a la espera del regreso de sus familiares detenidos, en especial mujeres, estaban privadas de poder demostrar su dolor de forma abierta, así como mantener cierta armonía que pudiese dar estabilidad a los más pequeños. El costo emocional fue

muy alto, puesto que la autocensura y el miedo estaban presentes de manera reiterativa y mayormente en soledad.

El exilio es una historia diferente, se reconoce que principalmente los exilios para las mujeres fueron de acompañar a hombres con compromisos políticos, sin embargo, el tener esta única visión sería tremendamente injusto para las mujeres, quienes también presentaban un compromiso político.

Como referencia, en relación a los campos de concentración nazi y el cómo se evidenció la sobrevivencia por diferencia de sexo, se concluye que: “las mujeres resistieron <<mejor>> los intentos de destrucción de la integridad personal, debido a que sus egos no estaban centrados en sí mismas, sino dirigido hacia su entorno y los otros cercanos” (Jelin, 2002, p. 110). Acá se hace visible el rol de cuidadora en el cual se ha encajado a la mujer y cómo ese rol se manifiesta en este caso extremo.

2.4.5 Formas de construcción de memoria en las mujeres.

Las diferencias en referencia al género también se expresan en el modo a cómo recuerdan mujeres y hombres, en el primer caso, según la evidencia cualitativa que propone Jelin:

“las mujeres tienden a recordar con más detalle, mientras que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas, que las mujeres expresan sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política, que las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas –sean ellas en la familia o en el activismo político-.” (p. 109)

Las mujeres entrarán más en detalles de la vida cotidiana, la familia, sus sentimientos. De este modo se diferencia el cómo hacen públicas sus memorias hombres y mujeres. El que exista esta diferencia incrementa el que haya una pluralidad de puntos de vista, así, se legitiman otras experiencias además de las dominantes, las cuales fueron inicialmente una voz masculina y desde el poder, como dice Jelin “es lo no dicho lo que se empieza a contar”. El dar voz a las

enmudecidas es cambiar el sentido de cómo conocemos el pasado, de cómo se escribe y se define. No es sólo enriquecer la voz dominante. Estas voces desafían el marco desde el cual se estaba escribiendo la historia, poniendo en cuestión el marco interpretativo del pasado.

Existirán también, diferentes niveles y ejes del género femenino en las acciones de memoria que se han estudiado en: 1. Mujeres como sujetos activos en la resistencia, lo que implicó en ellas un proceso de masculinización para su legitimidad. 2. La presencia activa de mujeres en agrupaciones por los derechos humanos, su lugar social está anclado en vínculos familiares, legitimando la expresión pública de dolor y duelo, lo cual reproduce estereotipos tradicionales. 3. Y, la expresión pública de la memoria, las visiones de las mujeres tienen un lugar central, como narradoras, como mediadoras, como analistas (Jelin, 2002, p. 115).

2.4.6 El testimonio de la memoria.

Las memorias construyen representaciones con las cuales nos identificamos en diversos grupos con situaciones a fines y, por las cuales, también nos diferenciamos de otros. Entendiendo así, que algunas memorias nos pertenecen y otras nos excluyen. Sea la memoria que sea, y que venga del lugar que sea, esa memoria se ha creado porque algún individuo o individuos han dado su versión de sucesos acontecidos, es decir, hay personas que testimonian y que son recepcionadas por personas que escuchan. Por lo cual, al hablar del testimonio, se pone el foco en los procesos que vive la o las personas al expresarlo.

Se entenderá el testimonio como construcción de memoria que, a la vez implica multiplicidad de voces y verdades, de silencios y cosas no dichas. Los mismos silencios abrirán espacio para comprender que en dichos lugares existe un trauma o también, podrá ser que los silencios sean acuerdos culturales para mantener la distancia social con los otros y, por último, lo no dicho será aquello

que quien escucha no está preparado para escuchar (Jelin, 2002, 96). Existirán diversidad de razones por la cuales decir y por las cuales no decir.

Podrán existir diversas perspectivas del tema del testimonio y de dar testimonio, sin embargo, no se puede pasar por alto los aspectos éticos que encierra el caso, los contextos políticos que enmarcan tal o cual hecho y los sentidos e interpretaciones que tendrán las palabras; siendo este un lugar difícil de clasificar.

Del testimonio se desprenden acciones con el ser objetivizado para el campo judicial como prueba en trabajos de DDHH, ficcionalizado para alguna creación e inspiración artística o, para ser transmitido y compartido porque se cree importante difundir esa memoria (Kaufman, 2015).

El testimonio nos permite acceder al relato experiencial de hombres y mujeres que han atravesado períodos históricos en que la violencia cambió el rumbo de sus vidas y cuyas consecuencias han sido compartidas en espacios públicos, en otros espontáneos o en entornos habilitados de escucha y cuyos testimonios se incorporan a la construcción de memorias colectivas (Kaufman, 2015, p. 82).

Los testimonios y sus relatos no pueden verse solo desde el lugar en cual podría existir la idea de “la obligación de la memoria”, por ende, la obligación del que testimonia de hablar, sino, ir un poco más allá, entendiendo que en el testimonio se evidencia el yo, en el propio cuerpo, en las posibilidades que se encuentran en el lenguaje y las palabras para decir y para omitir las experiencias vividas. La propia narración dejará ver las tensiones que se provocan a nivel emotivo, temporal y espacial de las memorias. Serán las palabras quienes delaten el sentido de las experiencias, convirtiéndose en síntomas, quiebres que representan la presencia de un trauma. El cuerpo y la mente se estremecen al rememorar hechos violentos que cambian el curso de sus historias, las situaciones que queden imposibilitadas de ser nombradas seguirán siendo parte de un pasado oscuro, difícil de narrar. (Kaufman, 2015)

Los niños por su parte, suelen testimoniar a través de sus conductas, expresadas en sus actividades de juego, como síntomas. En ellos, también se reproduce emocionalmente las situaciones que viven quienes están a su cargo. En la misma narración niños y niñas pueden cruzar eventos de la realidad y de la ficción y vivencias pasadas, más allá de presentar narraciones lineales, la importancia de sus relatos estará mediado por los significados que en ellos se encuentren.

Un tema importante es la relación que tiene el testimonio y la veracidad de ese relato, ya que se trata de un trabajo de memoria que contendrá ciertas situaciones y ciertos quiebres, esto hablará de modos narrativos que pueden abrir a contextos más amplios. Desde el orden personal:

“Todo relato autobiográfico puede presentarse como la verdad, en tanto representa al sujeto y a su sentido en construcción. Si pensamos al narrador como quien en su singularidad tendrá siempre una verdad narrativa coherente con la contingencia en que una experiencia es vivida, su enunciación tiene esta misma singularidad irrefutable.” (Kaufman, 2015, p.91)

En relación a los testigos, están los testigos directos, quienes sufrieron en carne propia una acción de opresión y, los indirectos, aquellos que presenciaron dichos acontecimientos. Para el caso de quienes fueron parte de exterminio, es decir, murieron/desaparecieron, aquellas personas jamás tendrán la posibilidad de testificar lo que vivieron. (Jelin, 2002, p. 81). Los sobrevivientes a dichas situaciones, los que puedan contar lo vivido, tendrán procesos personales que los llevarán a testimoniar de manera inmediata, con un imperativo por visibilizar las situaciones. Por otro lado, habrá quienes demoren años en testificar de lo que les ocurrió, así como otros jamás podrán expresar la experiencia. (Jelin, 2002, 82)

2.4.7 Comprender el lugar del trauma.

Los traumas se evidencian cuando hay vivencias pasadas, que reaparecen en contextos posteriores. Sin embargo, estas evidencias no pueden ser integradas narrativamente, no se les puede dar sentido y se manifiesta en síntomas “en este nivel, el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada” (Jelin, 2002, p. 28)

Se comprenderá la visibilización de lo traumático como una experiencia individual que interviene de forma directa en lo que la persona puede o no recordar, silenciar o no recordar. Entran en juego los sistemas discursivos y los significados que se desprenden, entre emisor y receptor, quienes como agentes sociales se transforman. Se le llamará subjetividad a la experiencia que se manifiesta con fuerza en las grietas, en las confusiones, en el corte que realiza la memoria dentro del relato y el sentido que se le entregan a las palabras, todas estas acciones son la exteriorización de un trauma (Jelin, 2002, p. 35).

El impacto que provoca el trauma en los sujetos, “crea un hueco en la capacidad de ser hablado” (Jelin, 2002, p. 36) Existe un corte en la representación psíquica, entonces la memoria se desarticula en donde aparecen las huellas dolorosas y patológicas del pasado, en muchos casos, no se puede comunicar lo vivido. En este sentido, cuando se entrega un relato personal, este termina siendo mediado por la víctima y quien recibe este relato, a su vez, realiza otra mediación incorporando las construcciones culturales para la transmisión y apropiación simbólica, compartiendo el conocimiento cultural ligado a una visión del pasado.

Cuando ocurre el suceso y se crea un gran impacto en el individuo “algo se desprende del mundo simbólico, queda sin representación, desde ese momento no será vivido como parte del sujeto, quedará fuera de él, la fuerza del acontecimiento producirá un colapso en la comprensión” (Kaufman, 1998)

Los procesos para expresar y hacer públicas las interpretaciones y sentidos del pasado van cambiando con el tiempo, son procesos dinámicos, esto se verá en los diferentes lugares donde ocurrieron catástrofes sociales con acontecimientos traumáticos. (Jelin, 2002, 68). Estos mismos procesos de construcción de memoria convocan a la reconstrucción de hechos y testimonios que se basan en heridas individuales y colectivas, se incluye la noción de trauma para la construcción y deconstrucción de la memoria y olvido, para comprender cuáles son las marcas que dejan los procesos represivos y el cómo esas huellas se alojan en espacios intersubjetivos.

“El trauma, por su singularidad, parece estar alojado en el núcleo del trabajo de la memoria, puede ser el articulador o el elemento de la fractura entre los procesos de recordar y de olvidar.” (Kaufman, 1998, p. 3)

El poder tener claridad de qué es lo que ocurre con el trauma, puede colaborar a comprender en qué momento se está frente a una grieta en el mismo relato, lo que la interpretación de tal o cual hecho, el que va seguido de un estado de desvalimiento e impotencia que llevan a un estado de vulnerabilidad (Kaufman, 1998) (Kaufman, 1998, p. 4) La violencia social, empuja a la misma sociedad a un estado de pérdida de equilibrio, de seguridad y desamparo, también a estados de obnubilación, falta de conciencia, pérdida de significaciones y de explicación de lo ocurrido.

Según la autora, el testimonio será una forma de actualizar y vincular experiencias entre quien relata y quien escucha, vincular el testimonio a la construcción y transmisión de la memoria, es un paso que puede ayudar a la víctima en su aislamiento y a quienes escuchan de construir y transmitir memoria

“Vuelvo a la memoria entonces, para resaltar que su construcción trae el pasado en la perspectiva y significaciones del ahora, que pudiendo reconstruir sus traumas y evaluar sus consecuencias puedan dar a la memoria colectiva la posibilidad de conocer e interpelar ese pasado. La rememoración actual de las marcas traumáticas es más que un tributo ético al pasado; su relato,

transmisión y análisis son movimientos con perspectiva de presente.”
(Kaufman, 1998, p. 18)

2.4.8 Transmisión de la memoria

Los procesos de transmisión serán aquel proceso por el cual se comunican diversos testimonios, que relatan momentos históricos, generando profundidad a los contextos que propiciaron ciertas épocas de la historia. Estos serán relatos individuales que se insertan en fenómenos colectivos y que construyen memoria. Por medio de estos relatos se edifican los sentidos identitarios para quienes entregan el testimonio como para quienes reciben, condicionando el empatizar, el negar o el sentirse parte de. Los nuevos transmisores del relato, serán “portadores de una identidad y de una singularidad en medio de un tiempo histórico, serán a su vez depositarios y transmisores del mismo” (Kaufman, 2015, p. 87).

La perdurabilidad en el tiempo de las memorias no está asegurada para ningún grupo social en particular o institución establecida, aun cuando todas compartan el consenso social y las tensiones entre ellas mismas para aparecer de forma más relevante en el marco social. Sin embargo, las memorias colectivas impuestas y con un trabajo de encuadramiento especializado tengan más posibilidades de permanecer en el tiempo (Pollak, 2006, p. 28) y en el mismo sentido de la perdurabilidad de una memoria existirán los que Jelin (2002) llama “emprendedores de la memoria”, que trabajan en pos del reconocimiento social y de legitimidad política de otras versiones del pasado, ocupándose por mantener viva y transmitir esas memorias y, en este sentido, se vuelve fundamental la lucha por la memoria pública, analizar las fechas, aniversarios y conmemoraciones con connotación social. Cuando el trabajo de memoria no se alimenta para su continuidad, el olvido viene como consecuencia, ya que los grupos que conservaban tal memoria van desapareciendo.

Concentrándonos en lo que ocurre en Chile, es necesario continuar realizando trabajos colaborativos que se deben proyectar entre la sociedad civil y el Estado, incluyendo organizaciones no gubernamentales y las instancias públicas semi-autónomas como los museos y las universidades, para que la transmisión esté enfocada en la creación de una cultura de derechos humanos, ya que su repercusión se sitúa a nivel nacional e internacional. Instando a generar acciones estratégicas -como propone Stern- para la memoria (a) reconocer y documentar la verdad; (b) insistir en el tema y ampliarlo hacia la justicia y la tortura; (c) materializar el tema en el paisaje físico-cultural e institucional, y a la vez renovarlo desde la perspectiva trans-generacional. En este sentido, existen nuevas generaciones y artistas que han sido capaces de convocar y resignificar la memoria.

Capítulo 2.5 Patrimonio y su alcance hacia el arte teatral.

2.5.1 Patrimonio Inmaterial Teatral

Vivimos una época en donde se dialogan los temas referidos al patrimonio, si antes era un tema que parecía pintoresco ahora cobra importancia, se discute, legisla y gestiona con tal que la ciudadanía tome conciencia de la valoración y resguardo de los bienes patrimoniales. Las preguntas siempre están dando vuelta en relación a cómo se define Patrimonio, cuáles son los bienes tangibles e intangibles que lo constituyen, en qué radica su importancia y cómo estos bienes se convierten en el patrimonio de un pueblo o una comunidad, más allá de lo que los especialistas analicen y determinen.

El Patrimonio está compuesto por los elementos y las expresiones más relevantes y significativas de la cultura. El sujeto del patrimonio es la gente, la sociedad y sus formas de vidas significativas, el patrimonio es la herencia cultural. De manera que el patrimonio remite a una realidad icónica (expresión material), simbólica (más allá de la cosificación y la objetualidad) y colectiva (expresión no particular, sino de la expresión grupal) de la cultura.

Por su lado, se definirá la cultura como:

“(…) un conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y de organización sociales, y bienes materiales, que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse como tal, de una generación a otra” (Bonfil Batalla, 2004, p. 118).

Se entenderá que, la cultura se transforma como consecuencia del dinamismo social. En donde es la misma sociedad la que incorpora elementos externos o la que se transforma mutando desde su interior. En este sentido, hay elementos culturales que van quedando y otros se van olvidando o perdiendo. Los factores que inciden en su perdurabilidad son variados y no responden a una sola explicación.

Se entenderá también que, el Patrimonio no se restringe solo a los bienes materiales y las piezas arquitectónicas que contienen el pasado de los pueblos,

sino que aborda las descripciones que definen la cultura en el sentido de sus tradiciones. Dependerá de cada grupo la jerarquización y filtro de los elementos culturales que se heredan de generación en generación, o los elementos culturales que se valoran y gestionan para que se traspasen de generación en generación, es decir, dependerá de la valoración que hagan los grupos.

El patrimonio cultural según Bourdieu, es un capital simbólico vinculado a la noción de identidad, es decir, debe ser protegido en tanto por sus valores estéticos y de antigüedad, como por lo que significa y representa. (Marcos Arévalo, 2004, p. 931)

No debemos pasar por alto que, la cultura occidental ha implantado la visión de cultura universal. Y han impuesto sus patrones de lo que se considera el patrimonio universal, seleccionando ciertos bienes de diversas culturas en función de sus criterios esencialmente occidentales.

Si se piensa en Chile, se dirá que es un país, que por su misma extensión territorial abarcó diversas culturas de pueblos originarios, si agregamos a esto, la migración europea de carácter colonizantes, más, la llegada migrante procedentes de otros continentes y culturas, nos encontramos con una hibridación cultura que dio como resultado el Chile actual del que somos parte.

Por su parte, la colonización europea instauró una ideología en la cual los colonos eran superiores y los pueblos originarios inferiores, de este modo se intentó mermar –y en algunos casos lo lograron- el lenguaje y sus formas de comunicación con la flora y fauna, su cosmovisión y religiosidad. Los rasgos colonizantes, europeos y occidentales fueron los instaurados. De esta manera y a través de la iglesia, se les transformó e hibridó.

Según lo que cuenta el investigador Adam Versényi, en su libro “El teatro en América Latina” (1996), con una mirada más amplia de lo que ocurrió en el continente americano y cómo se introduce la práctica teatral occidental, comenta como en las escenificaciones teatrales –rudimentarias, por cierto- usadas por la

iglesia, con la idea de evangelizar, a los indígenas se les obligó a representar su propio sometimiento y derrota.

Si bien, no es el foco de investigación la colonización del territorio americano, sí es necesario comprender cómo la cultura pre hispánica que existía más la que llegó a través de los colonos se hibridó y transformó, hubo de pasar muchos años antes que la independencia de los países comenzara a gestar una nueva sociedad que determinó al continente en diferentes países, en estados-naciones. Y cuando se habla de estado-nación, no solo en el sentido, administrativo y militar sino también como una “conciencia colectiva” lo que une a los miembros que habitan determinado territorio (Ortiz, 1995, p.17) para avalar esta construcción social, fue necesario –no solo en américa sino en Europa también- instaurar banderas, himnos nacionales e idiomas que reforzaran una identidad común, aun cuando, se pasara por encima de diversas culturas diversas. La forma con la cual se logró unir las diferentes regiones que componen un país fue a través de las telecomunicaciones, el transporte y las escuelas. De este modo las partes se articularon entre sí, con un dominio y administración centralizado.

La referencia europea-occidental sigue siendo fuerte, en el caso de la enseñanza teatral, esta se imparte desde el estudio de todos los referentes europeos occidentales, que han cimentado las estéticas establecidas. Es a través de sus trabajos e investigaciones que se comprende el teatro y bajo sus parámetros que se continúa ejerciendo este quehacer. No es la intención desmerecer las creaciones europeas, ni todos los avances estéticos y políticos llevados a cabo, por ejemplo, por las vanguardias, pero sí dejar en claro este precedente.

Lo anterior se vincula también, con el intercambio de artistas nacionales que estudian en el extranjero o, la llegada de artistas al territorio nacional, a través de giras y festivales, esto se viene gestando desde los años 1990 y con el retorno a la democracia. Sin embargo, este intercambio cultural y artístico se podría

fechar desde antes, por los mismos artistas chilenos exiliados que tuvieron que partir fuera del país y, que pudieron perfeccionarse en el extranjero.

De todos modos, aun cuando, existe mucha influencia extranjera, las creaciones siempre estarán teñidas por los contextos particulares en donde se crea una obra.

Vivimos en una era globalizada y teologizada que nos permite saber qué es lo que está ocurriendo en otras partes del mundo, sumemos a esto, las industrias culturales que pueden permear gran cantidad de personas.

Las visiones en torno al Patrimonio en relación solo a lo artístico, estético y de elite, así como los símbolos que se han trazado para la identidad del Estado (bandera e himno nacional) aún muy arraigados en la sociedad, se han ido transformando, así también, la apreciación que se tiene del patrimonio. La denominación de patrimonio intangible y la de los tesoros humanos de parte de la UNESCO, dirige su interés por los orígenes culturales más profundos, sus manifestaciones, reproducción y perduración en el tiempo.

No hablamos solo de tal y cual inmueble de carácter patrimonial tangible, sino el cómo llega ahí, quienes lo construyen, qué se transforma con su llegada y cuáles son las prácticas culturales que se mantienen vivas en los grupos. Aun cuando, repensar el patrimonio exija deshacerse de una red de conceptos en los que se había envuelto (García Canclini, 1999, p. 16).

Cuando reflexionemos en cuál es nuestro patrimonio cultural, nos encontremos con capas que se relacionan, dialogan y contraponen, dependiendo de la clase social y económica a la cual pertenezcamos, el lugar geográfico y nuestra posición en las construcciones sociales. Antes de aventurarse a nombrar un patrimonio cultural que le resulte común a todos y todas, será más acertado distinguir la multiplicidad de patrimonios culturales que se contienen dentro de territorios particulares.

El acceso a los bienes culturales está marcado por la desigualdad social. Y ha existido un plan sistemático por instalar cierta cultura, como la cultura

dominante en la sociedad. Son las nuevas tecnologías las que colaboran en promover difusión, determinando las clases dominantes y las clases alternas. Todo lo anterior se expresa en relación al privilegio de la apreciación y privilegio del goce artístico. (García Canclini, 1990)

Los bienes culturales tienden a realizar una diferencia en cuanto a lo social y el lugar que ocupa cada grupo social. La instalación de una cultura hegemónica y dominante se lleva a cabo a través de todas las condiciones –medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de y ocio- para producir, difundir e instalar sus formas de observar la cultura y los rasgos patrimoniales que los sustenten de manera recíproca. En este sentido, si el patrimonio no es bien gestionado, en relación a qué es lo que debe patrimonizar y qué se hace con ese patrimonio, será usado para bienes económicos, generando patrimonios vacíos de contenido:

“la idea de patrimonio es resultado de una economía simbólica relacionada con “políticas de la memoria” pero depende, además, de estrategias dirigidas a rentabilizar el centro en función de determinados intereses, principalmente relacionados con la industria del turismo y el negocio inmobiliario” (Kingman, 2004, p. 34)

Sin embargo, atendiendo a nuevas miradas para el patrimonio, entenderemos al patrimonio cultural como “todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independiente de su interés utilitario” (Prats, 1998, p. 63), comprendiendo que, este patrimonio también es una invención, es decir una construcción social, y como tal es capaz de crear discursos en relación con la realidad.

2.5.2 Identidad para el Teatro Porteño

El patrimonio, que responde a una construcción social, por ende, cultural, tendrá como componente indispensable la identidad, pues el patrimonio proviene de una memoria en común, de comunidades, en un territorio en específico. Sin embargo, hay mucho más que decir de la identidad, comprendiendo su

naturaleza, su acción por medio de los individuos en una determinada sociedad y cuáles son los fines que movilizan los sujetos, en relación a la identidad:

“... del tipo que sea, es ella misma una construcción social y que es un hecho dinámico, aunque con un razonable nivel de fijación y perduración en el tiempo, y que toda formulación de la identidad es únicamente una versión de esa identidad, un contenido otorgado a una determinada etiqueta: que, por tanto, puede coexistir y de hecho coexisten normalmente distintas versiones de una misma identidad, que habitualmente se articulan en relaciones de complementariedad u oposición, aunque también puede suceder que se ignoren. [...] entiendo que cada versión de una identidad, se exprese como se exprese, es ideológica, en el sentido que responde a unas ideas y unos valores previos, normalmente subsidiarios de unos determinados intereses, o, si una formulación tan mecanicista resulta molestar al lector, que se establece por lo menos en cualquier versión de la identidad una relación dialéctica entre la realidad, las ideas y los valores, y los intereses de quienes la promulgan y la comparten” (Prats, 1998, p. 67)

La identidad como elemento constitutivo de un grupo, opera dentro de ese grupo, en oposición a la diferencia, o más que oposición, en relación a entenderse así misma diferente con otros, profundizando en ese mecanismo de permanencia “consiste en la interiorización por un grupo dado de que posee formas de vida específicas. La identidad, entonces, se construye a partir de la alteridad, en el contraste cultural” (Marcos Arévalo, 2004). Al identificarnos de cierto modo como grupo, será más fácil identificar cuáles son las diferencias que poseemos en relación a otros grupos. Al ser el patrimonio y la identidad una construcción en constante revisión, es posible que en diferentes períodos temporales la valoración que se haga de cada concepto cambie de forma significativa. Según el objetivo que se quiera alcanzar en determinado grupo, el patrimonio puede verse instrumentalizado políticamente, en busca de un beneficio determinado.

“en el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de

la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento.” (Hall & du Gay, 2003, p.15)

En esa identidad también se posiciona el teatro creando “una forma” que es diferente a la teatral, porque todos los aspectos que influyen para la creación en Valparaíso, determinará los discursos que contiene.

Esto es una construcción social y por ende nunca acabada, sino en constante cambio, siempre en proceso. La identidad posee su propio margen, la identidad necesita de un otro para construir la diferencia que hace que aquella identidad exista, según Derrida, por la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía violenta, binaria si se quiere, en donde la identidad establecida no es nombrada, la excluida es la nombrada, ejemplo: mujer – negro, funcionando como marca. Por esto el autor habla que la identidad se construye dentro del juego del poder y la exclusión, por procesos naturalizados y sobre determinados de cierre del grupo (Hall, 2003). Los ejemplos utilizados dan a entender la desigualdad y subordinación que ellos conllevan.

Para la identidad que se crea a través del sexo, el sexo es, desde el principio, normativo, según lo que Foucault llamó un “ideal regulatorio”. En este sentido, entonces, el sexo no sólo funciona como una norma, sino que es parte de una práctica regulatoria que produce (por medio de la repetición o reiteración de una norma sin origen) los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza regulatoria se ilustra como una especie de poder productivo, el poder de producir –deslindar, circular, diferenciar- los cuerpos que controla (Butler, 2002)

La identidad se forma en parte por la modernidad y también es parte de ella (Grossberg, 2003, p. 149). La identidad siempre se creará a partir del otro, desde una primera fase negativa, en la comparación con el otro, para llegar a una fase positiva. De este modo la identidad existe marcando la diferencia.

Identidades subalternas, aparte de las identidades en disputas, lo subalterno está en un tercer espacio. “el subalterno vive, por decirlo así, en la frontera. En ambas variantes de la hibridez, el subalterno no es ni una ni la otra,

sino que se define por su ubicación en una única condición espacial que lo constituye como diferente de cualquiera de las dos alternativas” (Grossberg, 2003, p. 156). “Ni colonizador ni sujeto precolonial, el sujeto poscolonial existe como un híbrido único que, por definición, puede constituir también los otros dos” El pensamiento moderno no solo es binario, sino, productor de binarismos (p. 159).

La tradición también es otro componente del patrimonio, entendido como:

“... la permanencia del pasado vivo en el presente (...) “se transmite socialmente y deriva de un proceso de selección cultural. La parte de la cultura seleccionada en el tiempo con una función de uso en el presente sería tradición. El pasado, decantado, es continuamente reincorporado al presente.” (Marcos Arévalo, 2004, p. 927)

Se dirá, del mismo modo que la tradición se considera como una construcción social que se elabora desde el presente sobre el pasado. La tradición y el cambio trabajan en conjunto, para que perdure la tradición en el tiempo, esta debe adaptarse a través de cambios, que le permitan estar actualizándose constantemente. De forma preferencial se podría hablar de tradición e innovación, un sistema en constante renovación, de este modo la tradición será “dinámica, cambiante y adaptativa” (Marcos Arévalo, 2004, p. 928) y estas remiten a identidades pasadas de grupos sociales y categorías culturales. Lo tradicional y lo moderno, no se contraponen del todo, pero sí se hibridan, lo que da como resultado la cultura de masas, término acuñado por García Canclini (1989)

El presente estudio se aborda en relación a un patrimonio artístico para el teatro local porteño, por lo cual se busca una referencia que apunte más a él:

“(...) el patrimonio artístico en tanto que expresión del conocimiento artístico que no se formaliza más que en él, es decir, que es inseparable de sus referentes, al margen y más allá de su manipulación ideológica y de sus connotaciones simbólicas, como tal conocimiento, forma parte del propio derecho

–como ya he apuntado- del patrimonio cultural de la humanidad” (Prats, 1998, p. 74)

Al igual que en los trabajos de memoria histórica (Jelin, 2002; Stern, 2012), en el ámbito el patrimonio es un terreno de disputa y lucha. “Se trata de una disputa sobre bienes escasos: los espacios centrales, las calles, las plazas, el uso de las edificaciones, la posibilidad de conjugar distintas memorias, así como el sentido democrático y excluyente de lo público” (Kingman, 2004, p. 38)

Si tomásemos el teatro como ejemplo, lo entenderemos como una construcción social y una práctica artística, que desde su creación en Grecia se masificó por el mundo. Pero, en cada uno de los territorios en donde se masificó se le aportó singularidad e identidad, sin embargo, como práctica comunicativa se ha mantenido. Las transformaciones que ha vivido el teatro en los últimos tiempos, se relacionan con el diálogo que se ha producido con las nuevas tecnologías y los contextos. Sin ir más lejos, en Chile –y en el mundo-, a raíz de la condición sanitaria del año actual -2020-, muchas manifestaciones teatrales que se realizaban de forma presencial se están realizando de manera virtual. En donde el espectador ya no se traslada a un espacio determinado a ver y compartir teatro, sino, lo puede hacer desde sus aparatos tecnológicos. Esto ha levantado nuevas interrogantes, tales como, si esto es o no es teatro y qué es lo que se realiza en estas plataformas. Lo que claro es que, los artistas escénicos están en búsqueda de nuevos formatos que le permitan durante el distanciamiento social continuar con la creación y difusión del arte teatral.

El teatro, aun cuando es una actividad artística, no está fuera del sistema capitalista y patriarcal. En él también se observa elitismo, segregación y la imposición de una forma de hacer teatro sobre otra. En donde la institución forma parte importante de la jerarquización de la apreciación teatral, en desmedro de todas las otras formas de hacer teatro. La centralización que observa en el país, también, determina al teatro, teniendo un desarrollo más amplio en el quehacer

Santiaguino. Valparaíso, también se complace en el centralismo que le brinda la Región.

En Valparaíso las compañías teatrales viven en la precariedad y sus montajes también, a raíz de los escasos recursos que se reparten, por medio de concursos, a un número muy inferior a la cantidad de artistas escénicos. Los montajes pierden calidad en su factura, por el hecho de estar realizados a pulso, es decir, montajes costeados por los mismos artistas. El recurso más explotado, es el valioso tiempo invertido en la creación de las obras, inversión que por lo demás, pocas veces es recuperada.

Si bien, desde la apertura de las Carreras de Teatro en los años 2020 en la ciudad, se han abierto más teatros para exhibir las obras, el acceso se vuelve difícil para compañías emergentes. Las temporadas son máximo de 2 fines de semanas, por lo general, de solo un fin de semana. Esto va en desmedro del propio crecimiento que podría tener la obra y el trabajo de compañía. Y, por último, el lamentable hecho de que no ha existido una generación de audiencias acorde y equiparado con el número de montajes que se exhiben, tanto en los espacios más establecidos, como los auto-gestionados.

La precarización de la práctica teatral, pareciera estar en directa relación con la dualidad de la empobrecida y patrimonial ciudad.

Capítulo 3. Metodología

3.1 Estrategia metodológica cualitativa

El paradigma cualitativo, y en consecuencia la investigación cualitativa es interpretativa, hermenéutica, comprensiva, inductiva, multimétodo, reflexiva, profunda, no estructurada.

Las características que estudia la investigación cualitativa se refiere, por un lado, a las personas, su lenguaje, significaciones, percepciones, motivaciones, creencias, valores, actitudes, imágenes, representaciones, etc.; tanto la persona investigada como la investigadora que observa o interroga, e interactúa con los participantes, y por otro, al contexto, las situaciones sociales que son observadas y en las que tiene lugar la interacción entre investigadores y participantes.

3.2 Diseño Interpretativo

El diseño interpretativo, es un modelo que busca conocer el núcleo de las significaciones de las personas, grupos y grandes sociedades. Este modelo es denominado también naturalista, fenomenológico y hermenéutico. Asimismo, cualitativo por la naturaleza de sus datos.

3.3 Recolección de datos

Entrevista en profundidad (deep interviewing) es una técnica de recolección de datos cualitativos vinculada con el marco referencial del entrevistado.

La noción de marco referencial se refiere al sistema de creencias, valores, actitudes, estilos de vida, etc. que condicionan la manera personal de ver, percibir y reaccionar frente al mundo que nos rodea.

La entrevista en profundidad es una actitud que pone en interacción comunicacional a niveles relativamente profundos a dos personas: la entrevistadora y la entrevistada, y al interior del contexto de la misma entrevista.

El objetivo es obtener comentarios libres y detallados que incluyan sentimientos, ideas u opiniones que ayuden a comprender mejor los elementos diferentes de los pensamientos de la entrevistada y las razones.

3.4 Enfoque de la investigación

El enfoque adoptado es biográfico-narrativo, que se centra en:

“[...] la particular reconstrucción de la experiencia vivida, dándole sentido a través de una reflexión que ponga en juego la historia particular con los contextos donde se desarrolla” (Ballesteros Velázquez, 2014, p. 32)

El enfoque narrativo se centra en el relato o narración, ya que el lenguaje tiene una importante influencia en la forma en que las personas construyen significados y dan sentido a sus propias experiencias. La narración es una experiencia relatada según Bolívar, Domingo y Fernández (2001), como reconstrucción de una experiencia a la cual se le da un significado a lo vivido mediante un proceso reflexivo.

Se utiliza el término biográfico-narrativo como una categoría que contempla diversos modos de obtener y analizar relatos referidos al individuo, es decir, historias de vida, historia oral, escritos y narraciones autobiográficas, entrevistas narrativas o dialógicas, documentos personales o de vida, relatos biográficos, testimonios. Cualquier forma de reflexión oral o escrita que utiliza la experiencia personal en su dimensión temporal (Ballesteros Velázquez, 2014, p. 80)

El interés por estudiar las historias de vida se focaliza tanto en la especificidad de una historia individual particular como en el contexto y las condiciones materiales y simbólicas en que las historias se han gestado. Existirá una doble perspectiva subjetiva, que se demuestra por la propia narración (seleccionando

qué contar y qué no) así como el propio acto de narrar, ya que el relato siempre se dirige a otro, en este caso, la investigadora. Quien narra, al mismo tiempo va reflexionando en relación al relato. De este modo, la narración se transforma para la construcción identitaria.

En relación al por qué usar este tipo de enfoque:

“La mayoría de los procedimientos de investigación sondean opiniones, pero ello no significa necesariamente «darles voz» a los actores sociales. Sin embargo, la historia de vida permite a estos actores transmitir su sentido personal de la experiencia, lo que resulta gratificante para ellos, pese a que el proceso puede suponer una cierta inversión en tiempo.” (Ballesteros Velázquez, 2014, p. 83)

De las formas para abordar la investigación narrativa está, por un lado, la historia de vida, en el concepto más tradicional en donde la persona que investiga ordenará los hitos de la vida de la persona entrevistada, escogida por ser un referente relevante en un contexto determinado, o por ser un exponente clave en su práctica, o por la experiencia personal. Las historias de vida suelen ser tratadas con entrevistas en profundidad, con la idea de ahondar en la experiencia y trayectoria de la persona. Las entrevistas son grabadas y transcritas completas.

La investigación, se lleva a cabo practicando el análisis sobre el material entregado por las entrevistas en profundidad. El trabajo realizado entre entrevistada e investigadora se vuelve más íntimo, retroalimentándose:

“En cualquier caso, existe cierto nivel de colaboración entre investigador e informantes a la hora de focalizar el tema de la investigación. Lo más habitual es que la iniciativa provenga del primero; es él quien tiene en mente un problema de investigación, un interés por profundizar en una temática. Sin embargo, este interés inicial se verá modulado por los intereses del propio informante, quien con su relato irá focalizando los temas a tratar, la perspectiva y hasta los propios objetivos de todo el proceso.” (Ballesteros Velázquez, 2014, p. 86)

La idea es que la entrevistada genere un amplio material, que contenga detalle en relación a las experiencias que se investigan. Y para lo anterior, es necesario tratar la entrevista a un nivel de conversación cotidiana, prestando una escucha atenta, que además deberá poseer un conocimiento previo de estudio en torno a la disciplina que se trabaja:

[...] realizar una historia de vida supone una voluntad de aproximarse a un mundo individual y social que en ciertos casos está distante del nuestro, y para ello es preciso estar dispuesto a no ser un investigador/a totalmente ajeno al modo de vida del sujeto, entender las categorías que conforman sus estilos de pensar, así como sus modos de expresión, sus sentimientos y sus vivencias. Por ello, debemos ser muy conscientes, mientras desarrollamos la entrevista, de la distancia cultural, social, generacional, etc. que puede separarnos de nuestro entrevistado y no dar nada por supuesto.” (Ballesteros Velázquez, 2014, p. 88)

Para el período de análisis se requerirá cierto nivel de competencia en los temas abordados de parte de la investigadora. En este punto de la investigación habrá gran cantidad de información recopilada y es aquí donde se debe idear una forma de análisis que permita obtener lo óptimo de la información, sin descontextualizar y tratando de ser fiel a los datos. Para esto, es necesario que ya estén claros los objetivos e interrogantes que pretende dilucidar la investigación, el marco teórico y las historias de vida transcritas. De esto dependerá gran parte del tipo de análisis que se lleve a cabo, como también tener en cuenta:

“Es muy importante prestar atención a estos marcadores o hitos relevantes del curso de una vida. Cada vida está compuesta de sucesos que la marcan o que hacen variar su curso. [...] Buscarlos e identificarlos es de una gran importancia para conseguir comprender y aprehender el discurso del informante.” (Ballesteros Velázquez, 2014, 89)

Para el análisis, se deberá tener en cuenta pensar más que en solo describir los datos recopilados, aun cuando, la descripción sea necesaria, las biografías pueden y

deben ser analizadas. (90). Para realizar ese análisis será necesario extraer de las historias los factores significantes que hayan transformado la vida de la entrevistada. Intentar responder a la pregunta de por qué sucedió tal evento, buscar los patrones, las disposiciones a actuar de tal modo, generar conocimiento comprendiendo los acontecimientos.

La forma de análisis seleccionada lleva por nombre grounded theory o “teoría fundamentada” que se caracteriza por combinar procesos inductivos y deductivos. El interés se centra en ir creando categorías temáticas a partir de la lectura y codificación de la narración. Se debe leer y releer para ir encontrando los significados, expresiones o temas que resulten relevantes. La idea es agrupar las codificaciones que tengan un sentido semántico similar y a su vez desdoblar una codificación porque contiene otros matices. Así se formarán las categorías más generales que se relacionan con los intereses y los marcos teóricos de la investigación. Existirá una interrelación entre los aspectos inductivos (de los datos a la creación de la teoría) y deductivos (de la hipótesis a los datos)

Una de las fortalezas de este tipo de trabajo con las historias de vida y la investigación narrativa es la posibilidad de articular lo subjetivo con lo social e histórico, trascendiendo de ese modo la visión meramente anecdótica o particular de lo relatado. Porque si bien, se destaca el hecho de que la entrevistada es una figura que sobresale con sus recuerdos autobiográficos, toda su historia se conecta con memorias sociales, insertas en el ambiente artístico. Las historias de vida implican revalorizar la narración como herramienta cultural y cognitiva, para dar sentido a la experiencia humana. (98)

3.5 Categorías para el análisis

Las primeras categorías de análisis que se usaron para delimitar el material recogido de las entrevistas seleccionó en tres categorías:

Sin embargo, y tal como propone el análisis de la “teoría fundamentada” para los estudios biográficos-narrativos, es necesario leer y releer para categorizar de manera más profunda los sentidos que se contienen en las categorías más generales (ver figura 1):

Se declara que la investigación comienza con tres categorías establecidas: Memoria teatral, Memoria y género en el teatro y, Memoria política social. Emergen luego sub categorías, que se ordenan de manera cronológica para el análisis.



(figura 1)

3.6 Biografía Naldy Hernández

La biografía de quien es sujeto de estudio para esta investigación, situada en el accionar teatral de Valparaíso, en Paillaco y Valdivia, al sur del país.

Siendo ella la segunda de tres hermanas, nace de un matrimonio en el cual el padre, un inmigrante español que huyendo de España y la guerra, llega a la edad de 14 años al sur de Chile. La madre de Naldy es una mujer chilena, que se dedicó al cuidado del hogar y sus hijas.

En su infancia, en la ciudad de Valdivia, tomó clases de piano, danza y natación, lo que recuerda con cariño ya que la iniciaron en su carrera artística.

A raíz de que su hermana mayor Nieves Hernández debía ir a la capital a estudiar Medicina, la familia completa se trasladó con ella. Así se instalaron en Providencia. Del primer liceo que asistió –el liceo de niñas de Providencia– guarda ingratos recuerdos, debido a las constantes burlas y molestias de las que fue víctima por alumnas del establecimiento, Naldy se autodefine como una niña y joven más tímida y retraída. Por lo anterior, se cambió al liceo Experimental Manuel de Salas, de donde atesora bellos recuerdos.

Terminado el período escolar, entró a estudiar a la Carrera de Pedagogía en Educación Física, acompañada de su pololo de ese tiempo, quien influyó de modo significativo en las decisiones que ella tomó, luego se cambió a la carrera de Pedagogía en Biología y Química. Si bien Naldy Hernández, no realizó estudios formales de actuación, participó de forma activa en el taller de teatro que se impartían en el pedagógico de la Universidad de Chile, en el CADIP.

Una vez terminado sus estudios profesionales viaja a la ciudad de Ovalle como Profesora de Química y Biología, allí, junto a sus alumnas, creó un grupo de teatro en el establecimiento

Dos años más tarde se dirigió a Curicó, en donde se desempeñó como profesora en el Liceo de niñas, ahí también formó un grupo de teatro con sus estudiantes.

Ya en los años ´60, Naldy decidió dar un giro en su vida y determinó irse a vivir a Valparaíso, ahí se desempeñó también como profesora en el Liceo N° 3 de Niñas (hoy Liceo María Luisa Bombal de Playa Ancha). Ya instalada en la ciudad le consultó a su amiga, Judith Mauri, dónde podía ir a ver teatro, recuerda que le recomendaron ir a ver una obra de ATEVA. El montaje que vio *Esperando Godot* de Ionesco, la sorprendió. Es por eso que, cuando terminó la función, ella se acercó al grupo y solicitó el poder unirse a ellos. Quienes eran partícipes en ese entonces quedaron sorprendidos, entre ellos se preguntaban “¿por qué la Gaby Hernández va a querer participar de ATEVA?” Esto se debió a una confusión, Gabriela Hernández, hermana menor de Naldy, estudió actuación en Santiago y, en ese momento, ya era una actriz conocida que había participado en algunas obras de renombre en Santiago. Naldy, luego les explicó y aclaró esta confusión. Le ofrecieron audicionar para el reemplazo de un personaje femenino en una obra que estaban montando, quedó en la compañía y en la obra que estaban creando. Desde ahí, fueron muchos los montajes que realizaron con ATEVA, se reunían luego de los trabajos particulares de cada integrante a crear en un galpón ubicado en calle Errázuriz de Valparaíso.

ATEVA comenzó a tener renombre y con el equipo artístico formaron la escuela de teatro de la Universidad de Chile Sede Valparaíso, de la cual Naldy fue profesora de actuación. Esta experiencia académica duró poco tiempo, se instaló la dictadura militar, parte de sus docentes fueron exiliados y, la naciente escuela de teatro logró sacar la primera generación.

Naldy partió al exilio en 1974 con destino Alemania Occidental (RDA). Hacía un tiempo atrás, junto a su primer esposo, había estado en la RDA, acompañándolo para cursar una beca en el Instituto Marx Planck. En ese momento pudo aprender algo del idioma, como también, asistir de oyente a clases de teatro relacionadas más con el cuerpo, como expresión corporal. Por esto, una vez camino al exilio, -divorciada de su marido hacía muy poco-, tenía una idea y noción del lugar al cual se dirigía. Al momento de viajar a la RDA, se

le pidió si podía trasladarse con dos niños, hijos de compañeros militantes del partido comunista, que por situaciones particulares decidieron que sus dos hijos mayores viajaran primero, Naldy accedió a esta petición y, los primeros meses de su exilio fue acompañada por estos niños, luego, los niños volvieron con sus padres, quienes se encontraban en Francia.

En la RDA, ella junto a otros exiliados de Chile, son recibidos de buena manera, debido a la política de solidaridad que se tuvo con Chile y la afinidad política con el Gobierno Socialista del Presidente electo de manera democrática Salvador Allende. Naldy relata, que se les brindó casa y se les acomodó en diversas ciudades, en donde pudieran tener mayor posibilidad laboral, dependiendo de sus profesiones

Naldy vivió en Rostock, ciudad que alberga el puerto principal de Alemania con el mar Báltico. Ahí se unió a un grupo de actores y actrices, exiliados también, que provenían desde Santiago, formando el teatro Lautaro, con quienes realizaron diversas obras, de las cuales formó parte como intérprete. Dichas obras, tuvieron giras por Europa, teniendo una grata recepción de parte de la audiencia. Luego, entró a la Universidad y trabajó primeramente como ayudante de una profesora de actuación, con el tiempo, ella misma impartió clases, como profesora titular. Sin duda la experiencia formativa alemana en materia teatral fue un crecimiento para quien ya tenía estudios pedagógicos y que además se desempeñaba en el área teatral.

Paralelo a lo que sucedía con su familia con la llegada del golpe militar, su hermana mayor, quien ya era médico fisiatra, fue despedida de su lugar de trabajo. Nieves, Gabriela y la madre, se autoexiliaron en España. El padre había muerto años antes, en 1960. Luego, ellas retornaron y la madre murió en Chile, sin que Naldy pudiese despedirse.

Durante este tiempo en la RDA, conoció a quien fue su segundo marido, junto a él volvió a Chile en 1985, cuando le sacaron la “L” a su pasaporte, es decir, a través de la presión nacional e internacional en la que se encontraba la

dictadura, debieron sacar de forma paulatina a las personas de las listas negras que impedían el retorno a Chile.

Una vez en país, las cosas no fueron fáciles. Pues no existía un amplio campo laboral donde desempeñarse, su marido como ingeniero de marina, no se podía desenvolver en la armada de Chile, ni tampoco era tan fácil hacer teatro. Su hogar fue allanado en dos ocasiones. Naldy fue parte de la población que trabajó y luchó porque existiera la vuelta a la democracia.

Ya, en período de transición comenzó a dar clases en varias escuelas particulares que se formaron en Santiago. Junto a un grupo de colegas actores crearon la escuela de teatro Bertolt Brecht en Viña del Mar. Fue profesora de actuación en la Universidad de Chile y otras escuelas de teatro particulares. Así, fue parte de la formación de un gran número de artistas teatrales de Santiago.

Para dar un vuelco en su vida, deciden con su marido ir a vivir a Putaendo, comuna ubicada en la región de Valparaíso, ahí, formó nuevamente un grupo de teatro y, por esos años recibió la visita de Giulio Ferretto, director de la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha que se estaba formando para invitarla a ser parte del equipo docente, Naldy accedió, con la condición de que si se siente incómoda se retiraría, así, Naldy Hernández también fue parte de la formación de artistas escénicos desde 2004 hasta el año 2009, en donde dictó las clases de introducción a la actuación, actuación realista universal y chileno, además de teatro Brechtiano.

A su salida de la carrera, Naldy continuó con una prolífera carrera como actriz, ATEVA volvió a crear obras, en donde ella dirigió y también actuó. Tras retirarse de la agrupación, ha participado con destacados directores y directoras: “Las Brujas de Macbeth” de Giulio Ferretto; “Ella y Ella”, dirección Aldo Parodi; Creación para Síntesis Teatral, dirección Stefany Duarte; “Campo, un drama burgués” Isidora Stevenson; “Mortajas” y “Palomario”, dirección Claudio Marín; “Brote” de Stefany Duarte (creación por concretarse).

Capítulo 4. Análisis

El material de análisis, se recopiló a través de cinco entrevistas en profundidad con la actriz y pedagoga Naldy Hernández, entre los meses de enero y junio de 2020.

Primera entrevista, realizada el 29-01-2020 Santiago de Chile.

Segunda entrevista, realizada el 12-02-2020 Santiago de Chile.

Tercera entrevista, realizada el 04-03-2020 Santiago de Chile.

Luego vino la crisis sanitaria a raíz del virus Covid 19, por lo cual se determinó no continuar con las entrevistas presenciales.

Cuarta entrevista, realizada el 02-06-2020, vía video llamada.

Quinta entrevista, realizada el 09-06-2020, vía video llamada.

La información se delimitó en tres categorías: Memoria teatral, Memoria y género en el teatro y, Memoria política y social. De estas categorías iniciales, se desprendieron las siguientes subcategorías que se pasan a analizar, las que se desarrollan de manera cronológica con la memoria de la entrevistada.

4.1 Memoria teatral

Categoría inicial, que enmarca la memoria teatral de Naldy Hernández con el quehacer teatral, apuntando de forma particular a los relatos que hagan referencia a la memoria del teatro local. Sin embargo, por la trayectoria de la entrevistada es necesario incluir los contextos en los cuales ella se desempeña fuera de la Región de Valparaíso, para así asimilar y comprender periodos históricos de gran importancia para el país y en consecuencia del teatro nacional.

4.1.1 Memoria teatral nacional CADIP

Según el análisis de las entrevistas realizadas a la actriz y pedagoga teatral Naldy Hernández, se desprenden una variedad de tópicos para comprender su vida a través de los hechos, circunstancias y las propias reflexiones con las que ella misma dio y da sentido a su accionar teatral, pedagógico, político, cruzados todos estos a su vez con conflictos y construcciones sociales que la atañen de manera directa por ser mujer.

El cruce biográfico que posee la vida de la actriz, se delimita por su quehacer artístico, es decir el teatro. Esta actividad, la desarrolla en dos ámbitos: uno como intérprete de teatro y otra como pedagoga de actuación. El primer ámbito en donde ella se desarrolla, lo realiza sin haber cursado de manera formal estudios de teatro, sino que, sus estudios realizados fueron de pedagogía en biología –esto será ahondado en mayor profundidad más adelante-

Sin embargo, transformó este oficio –el de la actuación- en su profesión y sustento laboral, que la mantiene activa hasta hoy, en el año 2020 a la edad de 86 años. En los cuales sigue, de forma activa, siendo invitada por directoras y directores teatrales para ser parte de los elencos que conforman las obras de teatro vigentes del teatro actual porteño y nacional.

Naldy comenzó a tener contacto directo con el teatro profesional cuando entró a estudiar Pedagogía en Biología y Química en la Universidad de Chile, en ese entonces, existía en el Pedagógico el CADIP y, las personas que estaban a cargo eran actores y directores de la misma Escuela Experimental de Teatro de la Universidad de Chile. Junto a los cuales, además, de compartir el interés por el teatro también estaba el compartir el interés por cuestiones ideológicas y políticas a fin. También se destaca que hayan sido y aún son, artistas que alcanzaron renombre en la escena nacional.

Desde el momento en el cual entra al Pedagógico, ya se denotaba el interés de Naldy por la actuación. Complementaremos esta idea, añadiendo que, la entrevistada se formó cuando pequeña en estudios de piano y gimnasia, los cuales la llevaron a estar cercana a la experimentación y apreciación del arte, además de, compartir el goce por la lectura y la zarzuela, a través del padre.

En relación al CADIP:

“Yo iba a todas las funciones, me metía en los ensayos, ¡entra, entra! Y el Lucho Alarcón, me insistía que entrara al CADIP, que era realmente un grupo de gente que estábamos asesorados por el Teatro Experimental de la Chile, por los creadores del teatro, porque ellos salieron del mismo Pedagógico y se preocupaban de las nuevas generaciones del Pedagógico y del teatro. Así que los fines de semana, teníamos clases de dirección con Agustín Siré, con Pedro de la Barra, ¡qué sé yo! Nos hacían talleres. Bueno, la cosa es que era una formación realmente seria.” (Entrevista 2:106)

En este sentido, Naldy demostraba el interés que tenía de pertenecer a este grupo. Como registro, nos queda el alto nivel de profesores que poseía el CADIP y tal cual comenta la entrevistada “una formación realmente seria”. Siendo esto un antecedente para la memoria teatral nacional, en relación a los formadores de las nuevas generaciones de artistas y pedagogos teatrales. Naldy fue partícipe de aquel teatro –aun cuando tuviese el carácter de aficionado, en ese momento-

compartir con aquellos personajes que se volvieron figuras emblemáticas y decisivas del teatro nacional, cuyos nombres quedaron para siempre grabados en lo que fue el inicio de la formación profesional para actores y actrices, a través del Teatro Experimental en las Universidades de Chile.

4.1.2 Memoria teatral porteña ATEVA

Una vez completado su estudio de Pedagogía en Biología y Química, Naldy se desplazó desde Santiago a las ciudades de Ovalle –en el norte del país, por dos años- y a Curicó – en la zona centro-sur del país, por dos años también-. Para desempeñarse efectivamente en el estudio de pedagogía que hubo cursado para los niveles de enseñanza media en los liceos de las ciudades antes mencionadas. Aun cuando, ejerció de profesora de biología, la entrevistada recuerda: “donde nunca dejé de crear grupitos de teatro en los liceos” (Entrevista 3:6). Para los años ´60, su vida da un giro, se trasladó a la ciudad de Valparaíso para trabajar en el Liceo n° 3 de niñas de Playa Ancha, actual María Luisa Bombal, en donde realizó clases hasta la llegada de la Reforma Universitaria.

El arribo de Naldy a Valparaíso repercutió de manera significativa en las aristas personales, profesionales y políticas de su vida. En donde la entrevistada determina de la siguiente manera: “Valparaíso para mí, esos primeros diez años fueron totales, totales en todo sentido...” (Entrevista 2:195). Naldy relata que, a su llegada a Valparaíso, lo primero que hace es preguntar en qué lugar se hacía teatro, a lo que le responden en ATEVA (Agrupación Teatral de Valparaíso), que si tenía interés en el teatro debía ver el trabajo de ATEVA:

Y voy a ATEVA, que funcionaba en la sala Luis Jubé del Instituto Francés de ese tiempo, estaban dando esta obra tan principal de Ionesco... “Esperando a Godot”. Y los veo y digo “esta cuestión es otro nivel” y me presento, y me confunden con la Gaby, que ya era media famosilla (risas) (Entrevista 2:203)

La entrevistada relata cuáles eran los lugares en los cuales la Compañía se presentaba, se denota que, son una compañía teatral que con el tiempo ya se habían hecho conocida a nivel local -la formación de ATEVA es en el año 1952- y el período al cual se refiere Naldy es a comienzos de los años ´60. Por otro lado, queda registrado el tipo de repertorio que trabajaron teatralmente, comprendiendo también, que la pieza *Esperando a Godot* de Ionesco, es una pieza de la dramaturgia, ampliamente conocida a nivel mundial, no solo nacional. Además, queda de manifiesto la calidad con la cual realizaban sus trabajos, en ese momento de manera auto gestionada y auto financiada (Díaz Lobos, 2011; Sentis, 2012). Como anécdota también, surgió ese mal entendido, de cuando se presentó en ATEVA al ser confundida con su hermana menor, Gabriela Hernández, quien sí había estudiado teatro en la Universidad de Chile, y quien para ese entonces ya era conocida en el ámbito teatral nacional, por la participación que tuvo en el segundo remontaje de la obra *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre, interpretando a la segunda Carmela, luego de Carmen Barros. En relación al ingreso de la actriz a ATEVA comenta:

Bueno, y justo se había enfermado una actriz de una obra, otra de Ionesco, que se llamaba “La gran discusión” y me probaron para reemplazarla, que era una obra de dos hombres y una mujer y quedé al tiro y, al tiro empecé sin parar con toda el alma en ATEVA, 10 años. (Entrevista 2:214)

La compañía ATEVA ha sido ampliamente estudiada y reconocida a nivel local como la agrupación que movilizó e instauró un teatro que apuntó a la profesionalización de la labor teatral. La compañía, hasta el momento se mantiene vigente, sin embargo, Naldy ya no es partícipe.

Sin duda, es significativo poner en valor, el lugar al cual la compañía ATEVA llevó la profesionalización del teatro en Valparaíso, en conjunto con la Universidad de Chile, Sede Valparaíso, siendo este un hecho relevante para la

historia y trayectoria del teatro local, formando actores y actrices que continuaron con la difusión y creación del teatro –ya sea de manera formal o informal-.

En esos 10 años pasó de todo en mi vida, absolutamente de todo en mi vida. Bueno, en ATEVA con la Reforma Universitaria se formó el Instituto de Teatro y después la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile Valparaíso y los que éramos de ATEVA, porque nosotros luchamos por eso, automáticamente quedamos de profesores, ¿ya?, Arnaldo, Juanito Barattini, la Marta, Helena Prieto, con otros profesores que venían de Santiago. Y me dediqué a profesora de actuación, fui profesora de tres chiquillas que sobresales por su aporte al teatro porteño, la Miriam Espinoza, la Chila la Graciela Navarro y la Isis Maldonado, fueron mis alumnas. (Entrevista 2:217)

Quienes fueron parte de ATEVA, lo conformaron de manera independiente, esto quiere decir, dedicándose a la compañía luego de sus respectivos trabajos, provenientes de diversos oficios y profesiones, como abogado, vista de aduana, profesoras, arquitectos. Se le dedicaba gran parte de las tardes y también de las noches para crear y producir teatro. Según la entrevistada, el espacio de ensayo de ATEVA estaba por la Avenida Errázuriz, en un galpón de una bodega lúgubre, en un espacio helado y frío, pero que se llenaba de vida, de estudio y discusión en torno a las obras. Sin determinar obras en específico, Naldy cuenta que montaban obras de manera continua.

El teatro es y ha sido un lugar para compartir en vivo, en un espacio y tiempo determinado. De esta manera, se cree necesario, determinar en la ciudad cuáles son los recorridos de los espacios habitados donde se llevó a cabo el teatro de ATEVA, y qué organismos estaban dispuestos a colaborar con la compañía:

Me acuerdo que el que gran cooperador con nosotros era el Instituto chileno-francés, que era el local de lo que fue la Tertulia, que ahora tampoco existe, en la calle Esmeralda, ahí hacíamos nuestras obras. Después, a medida que pasaba el tiempo, con la Reforma Universitaria, del 68, pasamos a ser Instituto de Teatro de la Universidad de Chile y ya teníamos nuestro centro de actividades, el Aula

Magna de la Universidad de Chile. Y ahí, hicimos, realmente montajes cototos (risas) Montajes grandes. (Entrevista 3:32)

El lugar geográfico de la calle Esmeralda, en Valparaíso, ha continuado situando espacios dedicados a la cultura, aun cuando, vayan cambiando. Es así como Naldy nombra este Instituto de Cultura Francés, lugar que luego fue La Tertulia, espacio que albergó durante un tiempo la promoción de espectáculos artísticos, contando con un escenario para actuar. También en esa misma cuadra está el Instituto Chileno Norteamericano, que también alberga de forma esporádica la instalación y exhibición de obras plásticas. Y también, nos encontramos en esa cuadra el Departamento de Cultura de la Municipalidad de Valparaíso, el que se ha ido instalando y promoviendo de manera más visible, gracias al esfuerzo realizado hasta la fecha por la Alcandía Ciudadana. Si bien, no es motivo de este estudio -los espacios dedicados a la cultura a nivel local- sí, el estudio se centra en la creación de una artista escénica y su labor en la zona, y el valor que este podría significar para quienes hacemos del teatro nuestro quehacer. Pero volviendo al territorio, en el cómo habitamos y construimos de manera paralela una ciudad que, al día de hoy, y a través de sus Universidades, forma una gran cantidad de artistas que levantan y gestionan espacios para la creación artística y teatral. Y en este sentido, cómo la memoria de los lugares continúa recordándonos lo que fueron y resignificándose.

Volviendo a ATEVA, según los relatos de Naldy, la recepción al interior de la agrupación fue amistosa y respetuosa. No obstante, detalla la entrevistada que hay algo en el “porteño”, en donde es difícil entrar completamente en los grupos de personas. Puesto que, se vislumbra que existe una identidad porteña, intangible, que reconoce a quien es forastero. Lo anterior, no ocurre solo en el puerto de Valparaíso, sino, es una forma de expresión de las identidades que se construyen en torno a territorios específicos, formas y costumbres que se heredan, que caracterizan la cultura popular que quienes viven en el puerto. Estas observaciones, tiene sentido cuando entendemos que la identidad se

construye en relación a la alteridad, es decir, en el contraste cultural (Marcos Arévalo, 2004)

[...] hay una cosa porteña, me van a matar mis amigos, yo los amo, aunque hay varios fallecidos o no están en Chile -de ese grupo de gente- siempre... hubo algo... en que te era difícil integrar un núcleo íntimo de amistad, fuera del trabajo, con el grupo que habían empezado todo esto, hacía 10 años a la fecha que yo llegué, yo llegué el año 63 a Valparaíso y ATEVA ya tenía 10 años. (Entrevista 3:39)

La compañía, llevaba años de quehacer teatral y, como ya se ha nombrado, como un grupo consolidado. Según los estudios de (Díaz Lobos, 2011; Sentis, 2012), existía en ese tiempo, una gran proliferación de teatro aficionado que se realizaba en organizaciones en la comuna de Valparaíso y Viña del Mar, a través de las Universidades, de las cuales además de ATEVA, se nombra a: Teatro de Extensión del Instituto Pedagógico de Valparaíso, Compañía Teatral Fleming-Ferreyra, Conjunto de Teatro Universitario de la Universidad Católica, Conjunto dramático de la Universidad Técnica Federico Santa María, Compañía del Instituto de Previsión y Asistencia Social, IPA. y Conjunto de teatro del Instituto Chileno-Norteamericano.

El trabajo teatral en aquella compañía marca la vida de Naldy, en el sentido de generar lazos de amistad que perduran en el tiempo, con historias arraigadas que determinan las personas que fueron y son hasta la actualidad, de quienes quedan, ya que varios de ellos y ellas han fallecido. Desde ahí también, la importancia de registrar las memorias de quienes compartieron ese lugar de creación tan significativo para el teatro porteño, entendiendo que la memoria de un grupo, se mantiene viva en el tiempo por los mismos integrantes que comparten esa memoria, desde ahí la necesidad de transmitir estas memorias, como registros de las identidades que han sido parte del quehacer artístico de la zona:

Bueno, estudiábamos mucho, lo pasábamos muy bien, era un grupo de gente... realmente muy culta, de la cual aprendí mucho. Gente con un amor tremendo por el teatro, con sacrificio hacíamos, con alegría y eso nos unía mucho y con humor, realmente lo pasábamos muy bien. Me acuerdo de Lorenzo Molteo, que se fue a su Italia, murió en Italia, casi todos están muertos de esa gente. Yo creo que quedamos de ese grupo, la Marta Contreras, Silvio Bianco, Carlos Godoy que también pertenece a ATEVA de hoy, la Ivonne Sibiu, la viuda de Hinzpeter y yo, que somos los únicos que seguimos vivos. (Entrevista 3:48)

Si bien ATEVA, fue y es significativa desde el hecho de haber sido promotor de la creación teatral, su gran aporte –como ya se ha dicho- fue el trabajar para la profesionalización de los y las artistas escénicos de la zona, que se conectó de manera indiscutible por su labor escénica.

Se pueden comprender, además, las conexiones existentes en ese entonces con otros teatristas en otras regiones, vinculados también a la formación actoral. En ese sentido, hablaríamos de una segunda ola de creación de escuelas de teatros a nivel nacional –no solo local- sino en otras regiones. No debemos olvidar que la profesionalización actoral en Chile comenzó en los años 1941 y 1943 –en Santiago- impulsados de manera significativa por las políticas públicas del Presidente Pedro Aguirre Cerda, que visualizó y proyectó un proyecto país en conexión con la cultura y las artes, entre otras. En este caso de finales de los años ´60, coinciden con la Reforma Universitaria, impulsada por Frei Montalva, medida que facilitó la apertura de la Carrera de teatro en Valparaíso.

Y bueno, en base a nuestro trabajo en ATEVA, cuando vino la Reforma Universitaria, se formó el Departamento de Teatro de la Facultad de Arte y Tecnología de la Universidad de Chile en Valparaíso y se formó la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile de Valparaíso, con mucho intercambio de profesores e ideas con la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile Sede Santiago. Quien fue un gran, gran colaborador de ATEVA y que dirigió algunas

obras y nos hizo algunos talleres ¡y qué sé yo qué cosa! fue Don Pedro de la Barra. Bueno, teníamos un vínculo estrecho con la Escuela Experimental de la Universidad de Chile. También teníamos un vínculo con la Escuela Experimental de Antofagasta, que dirigía Pedro de la Barra, intercambiábamos obras entre Antofagasta y nosotros. (Entrevista 3:55)

Queda de manifiesto, la estrecha relación que existió a nivel inter regional y lo que fue un proyecto de formación universitaria en el ámbito teatral. Desde este relato se narra una parte de la historia del país y, el cómo una reforma educacional –nacional- influyó de forma positiva para la formación de la Escuela de Teatro Sede Valparaíso. Uniendo, además, lo que es una memoria que le pertenece al teatro y que se hace carne en una vida particular –Naldy Hernández-, que hasta el día de hoy transita con esa historia.

4.1.3 La creación en exilio, grupo Lautaro y otras escenificaciones en relación a la memoria.

Una vez llegada al exilio en la RDA, Naldy comenzó a trabajar con actores y actrices que también habían llegado exiliados de Chile. El gobierno de la RDA les dio la posibilidad de vivir allá y continuar como artistas escénicos, creando:

Primero, los alemanes nos organizaron para darnos habitación y trabajo según en qué trabajábamos en Chile. Los pintores se fueron a Dresde, los políticos se quedaron en Berlín, en Rostock había un instituto Latinoamericano de Cultura, los profesores se fueron allá, los músicos y actores se fueron a Rostock. Nos destinaban a las ciudades donde más había posibilidad de dar trabajo y darnos casa, nos dieron un crédito, nos dedicaron un edificio, es decir tres pisos de un enorme edificio, yo tengo algunas fotos de ese edificio de cuando yo fui ahora, que ocupábamos los chilenos con sus familias. Algunos eran músicos de sinfonía... a la sinfónica, mi amiga Joly que era bailarina al ballet del teatro, mi amiga Marta... al coro de la ópera. (Entrevista 5:61)

A través del relato, se registra una parte de la historia –mundial- por la cual pasó la entrevistada. Las condiciones con las cuales fueron recibidos como artistas parecen únicas e increíbles, pues lo que se nos relata es una concepción gubernamental completamente alejada de las prácticas gubernamentales chilenas. El poder vivir como una ciudadana que se desempeña en su profesión artística. El primero trabajo escénico es la creación del poema *Margarita Naranjo*, que se encuentra en el Canto General de Pablo Neruda.

Yo hice la narradora en castellano y había otra Margarita Naranjo que decía el texto en alemán, mientras le ocurría todo lo que le pasó a esta mujer, haciendo huelga de hambre por la libertad de su esposo. (Entrevista 5:24)

Naldy, era quien entendía un poco más el idioma, pues había estado un tiempo allá, sin embargo, todos sus otros compañeros de escena no entendían el idioma. Con el tiempo, pudieron ir realizando trabajos escénicos en alemán. Esta agrupación, con la que creó durante varios años, tuvo por nombre Teatro Lautaro. Juntos, crearon una obra de Carlos Cerda, que se llamó La noche del soldado:

[...] que cuenta de una familia cuyo padre era cabo militar de bajo grado, y el hijo era de la resistencia y yo era la madre de esa familia, constituida por ellos tres y una polola del hijo, [...] Una historia familiar del golpe y sus consecuencias. (Entrevista 5:28)

Otro de los trabajos creados fue:

El ocaso del centauro de Víctor Carvajal, una historia de Lautaro, Valdivia, la Guacolda, y yo era la Inés de Suárez y eso lo llevamos a un festival en Portugal. (Entrevista 5:34)

Como grupo teatral, tuvieron la posibilidad de seguir creando y presentar sus trabajos fuera de Alemania Oriental también:

Y no me acuerdo si fue eso o el Círculo de mimbre, basado en el Círculo de tiza Caucasiense, para niños, la lucha por una muñeca entre una niña rica y una niña pobre, yo hacía la mamá de la niña rica y eso lo llevamos a un festival de Teatro de Nancy en Francia, lo llevamos Holanda y a Checoslovaquia y a Bulgaria, o sea, lo años que estuvimos en Teatro Lautaro no paramos de trabajar. (Entrevista 5:36)

Según lo que cuenta la entrevistada, se puede inferir que, en el exilio, el grupo Lautaro realizó un teatro que tenía un contenido político, que creó en referencia al contexto político que se vivía en Chile, como una forma de denuncia; aun cuando, se hablara de otra época histórica, la referencia era la historia de Chile, ya sea en la Conquista, o a comienzos del siglo XX. Pudieron mostrar en otro lugar del mundo, las condiciones por las que pasaba en país. Y en este sentido, el trabajo de memoria que realizaron los y las exiliadas chilenas en el extranjero, tiene directa relación con lo propuesto por Stern en coherencia con las memorias que comienzan a presentarse, una vez llevado a cabo el golpe militar, la relación se vincula a las memorias de “Las realidades negadas” (Stern, 2012) que el autor identificó como los esfuerzos por documentar, y en este caso, denunciar a través del teatro, en el exterior, las acciones en contra de los derechos humanos que ocurrían en Chile. Esta fue una memoria que se mantuvo en pugna con la memoria oficial instaurada por la dictadura en las décadas de 1970 y 1980.

Naldy, en estos breves párrafos, cuenta una parte de la memoria teatral chilena en exilio, que vivieron muchos y muchas artistas fuera del país. Es comprender la realización de teatro chileno, con artistas y temáticas nacionales, pero de un teatro creado y exhibido en otro territorio, no en Chile. Para Naldy, el espacio escénico se materializó en Alemania, para otros artistas chilenos en exilio, fue en otros países. Nuevamente, aparece la identidad y la historia que unió a los artistas que vivieron el exilio.

Naldy y sus compañeros estuvieron en un país socialista que, así como habían prestado ayuda con Chile -y el conflicto con el golpe militar, acogiendo a los exiliados chilenos- existieron otros conflictos políticos a los cuales atender por parte de la RDA, así continuó la solidaridad internacional con otros países, en concordancia con aquella situación la entrevistada expresa:

Y después, cuando ya, la solidaridad con Chile de los alemanes, no era punto principal de la solidaridad internacional, porque empezaron a surgir otros problemas internacionales y había que ayudar a Nicaragua, al Salvador, a Angola, a Mozambique, entonces ya... nosotros estábamos un poco hasta aquí de... porque pensábamos que ya no era el punto central de la solidaridad internacional Chile y, por supuesto que entendíamos que tenían que tener solidaridad internacional con otros países en conflicto. (Entrevista 5:41)

Luego de esta situación, el grupo Lautaro se disuelve, para continuar en las artes escénicas, pero desde otras áreas, así Naldy, entra a trabajar a la Universidad en Rostock, donde perfeccionará la pedagogía dirigida hacia lo teatral, comprendiendo además el método brechtiano. En este caso, es central el apoyo que recibe el grupo de artistas exiliados en la RDA, apoyándoles:

Y nos ofrecieron los alemanes que cada uno de nosotros eligiera, si se disolvía el teatro Lautaro en qué queríamos trabajar o perfeccionarnos. Alejandro Quintana y yo entramos al Teatro, primero entramos como ayudantes y después cada uno tuvo sus cursos, que fue una época en donde yo pude aprender mucho de la enseñanza de actuación. (Entrevista 5:47)

El trabajo teatral realizado como intérprete por Naldy, tuvo la intención de ser un teatro político y de denuncia, de exponer las situaciones por las cuales atravesaba en ese momento Chile a raíz de la dictadura militar:

Toda nuestra motivación... Margarita Naranjo es teatro político, tiene la reflexión de los militares en Iquique en la Pampa... (comienza a recitar) "Nací en la Pampa, estoy muerta, toda mi vida la viví en la Pampa, mi padre, mis hermanos..." El Círculo de mimbre, también es Brecht, el rico y el pobre, la propiedad privada a

quién le pertenece, de quién son las cosas, por herencia y por oligarquía. (Entrevista 5:68)

El trabajo escénico de Naldy en el exilio no fue solo teatro, sino también, cinematográfico, y según lo relata la entrevistada, se extrae que, al igual que en el teatro, el cine que realizó en el exilio tuvo e hizo referencia al Chile dictatorial:

Yo hice algunas películas también, bueno Ardiente paciencia, que me llamó Antonio Skármeta, que vivía en la otra Alemania y nos juntamos la Marcelita Osorio que venía de Italia, yo que venía de Alemania, Roberto Parada que venía de Chile, el Oscar Castro, el cuervo Castro que venía del Aleph que vivía en Francia. Y nos encontramos en Portugal, bajo la dirección de Antonio. Bueno, hice otra película también en el otro Berlín que se llamaba –traducido desde el alemán- Desde lejos veo esa tierra, que también contaba las tribulaciones de una familia chilena que llegaba a Alemania Occidental y los problemas que tenían en esa Alemania... yo era la madre, para variar (risas). (Entrevista 5:74)

La entrevistada trabajó en ese momento con figuras reconocidas del quehacer de las artes en Chile, que al igual que ella, habían sido exiliados, la conjunción de figuras importantes para el teatro y el cine, más toda la carga política que los unió. Así, Naldy pudo seguir desarrollando su arte en el teatro, el cine y la enseñanza:

Esas dos eran de papeles grandes, hice otras cosas también, doblajes al castellano de documentales. O sea, trabajé sin parar, me dieron trabajo, trabajo, trabajo. Con posibilidades de trabajar en el extranjero con Ardiente paciencia o Desde lejos veo esa tierra, o sea, la verdad es que productivo absoluto los once años y medio que estuve allá. Pero lo más importante fue mi estadía en la escuela de teatro, como profesora, lo más enriquecedor. (Entrevista 5:81)

Las creaciones que se realizaron por los artistas exiliados por la dictadura chilena, tuvieron en común, en un comienzo, expresarse a través del dolor, la frustración y el desencanto. Sin embargo, luego existió la necesidad de sensibilizar a los diversos espectadores con la causa chilena. Y finalmente,

debieron universalizar sus expresiones artísticas, con el fin de crear un arte que pudiese ser comprendido y apreciado (Norambuena, 2008, p. 194). Esta conclusión –general de todos modos- se aprecia también, en el relato de Naldy, en relación a las creaciones en las cuales participó, tanto de teatro y cine, estando exiliada en la RDA.

4.1.4 Memoria teatral, la llegada tras el exilio

La historia de Naldy Hernández se transformó a través de los acontecimientos ocurridos el 11 de septiembre de 1973 en Chile, el golpe cívico-militar, fue un hecho que marcó un antes y un después en la vida y memoria del país. Existieron personas, que debido a su convicción y/o militancia política, este hecho tuvo una repercusión de mayor envergadura en sus vidas. Para el caso de la actriz, significó el dejar atrás su vida en Chile y salir exiliada, rumbo a la RDA. Este episodio y su respectivo análisis está presente en otro apartado de la investigación, sin embargo, es la antesala para comprender el retorno de la entrevistada a Chile.

Naldy es exiliada en enero de 1974, el período fuera del país se extendió hasta 1985, tras haber vivido todo ese tiempo en la República Democrática Alemana, la Alemania Oriental, dividida por el muro de Berlín, la muralla de hierro que separó por décadas no solo un país, sino dos ideologías en pugna.

El retorno de la actriz vino cargado de aprendizaje en lo teatral, definiendo su práctica de manera aún más profesional, ampliando su visión de mundo, pudiendo comprender otras formas de llevar a cabo la praxis teatral.

Sabemos que Naldy, tuvo formación pedagógica, y que esta ha sido uno de los espacios laborales más queridos en los cuales se ha desempeñado, en conjunto a la actuación. Será en Alemania donde pueda perfeccionarse de manera más profunda en la pedagogía teatral, es por esto que ella describe su retorno de la siguiente forma:

Yo llegué de vuelta del exilio en el año 85, con todo lo aprendido en Alemania, de mi experiencia de profesora de actuación y también de actriz, porque allá también hice cosas. Pero, sobre todo, como profesora de actuación, con una metodología mucho más clara, mucho más... un camino ya probado. Por supuesto que el proceso de adaptación a la idiosincrasia de los alumnos chilenos era otro proceso mío, que tampoco me costó mucho porque yo soy chilena, me costó mucho más en Alemania. (Entrevista 3:141)

Si bien Naldy llegó desde el exilio con una muy buena preparación para la formación de artistas escénicos, la actriz llegó a un país en donde aún imperaba la dictadura militar. Es decir, aún existen restricciones sociales e ideológicas, las artes no se pueden desenvolver en plenitud. Más bien dicho, toda la resistencia artística estaba en contra de la dictadura, en pos de derrocar al dictador. Lo que traía como consecuencia, la falta de puestos de trabajos en el área artística. Además de lo problemático que resultó movilizarse desde un país socialista a otro con un régimen militar y fascista, la actriz relata:

Bueno, en cuanto llegué del exilio, por supuesto, con una mano por delante y la otra por detrás, porque lo que uno podía haber ganado con su trabajo en un país socialista, de esos tiempos, de detrás del muro de acero, no servía el dinero que nosotros ganábamos, entonces, llegamos aquí sin nada. (Entrevista 3:159)

Según las palabras de la entrevistada, podemos comprender el bloqueo económico del cual era parte la RDA, lo que dificultó su llegada en relación a lo monetario, desvalorizando el trabajo realizado.

A través de los documentos que relatan el cómo se vivía el teatro en los años ochenta en Chile, se describe una gran proliferación de escuelas de teatro. La censura que se produjo en las Escuelas de teatro de la Universidad de Chile y Católica, -que fueron intervenidas como casa de estudio- desde el mismo momento de la instauración del golpe militar, esto repercutió en la búsqueda independiente de los mismos artistas escénicos por espacios que les permitiera

solventarse económicamente, al mismo tiempo de continuar con la creación. (Rojo, 1985)

El año 85 había en cada barrio una escuela de teatro, eran como callampas las escuelas de teatro, (risas). Y yo andaba de una a otra pidiendo trabajo. Logré encontrar en el Teatro La Casa en el ARCIS, para bailarines. (Entrevista 3:164)

4.1.5 La intérprete, el trabajo de memoria al servicio de la puesta en escena, una experiencia santiaguina

Continúa el análisis, pero en esta parte, se centrará la atención en algunas de las obras y directores con quienes trabajó Naldy Hernández. Se eligió a dos directores con quienes participó la actriz, determinándolos porque han trabajado con Naldy en más de una ocasión, siendo ella, una intérprete requerida para sus respectivos montajes. Con Griffiero, trabajó una vez retornada del exilio y en período de democracia. Con Marín, es con quien ha creado los últimos montajes en los cuales ha colaborado.

Cuenta la entrevistada, que Verónica García Huidobro²² dirigió una muestra para jóvenes dramaturgos en donde actuaba Naldy, el texto era de un joven de la Universidad Católica, según las palabras de Naldy: “y era una cosa muy... medio esperpéntica ¿ya? Bastante grotesca, y a mí me encantó hacer una vieja esperpéntica y grotesca (risas) (Entrevista 4, p. 1-, p. 3). Esa obra fue vista en ese momento por el director Ramón Griffiero, quien era cercano a Verónica, pues ella había sido actriz de sus montajes. En esa oportunidad, el director, estaba preparando su obra Éxtasis, y a raíz de aquella presentación que había visto de Naldy, le pidió que participara en la obra, en relación a la observación del director, Naldy responde:

²² Verónica García Huidobro, además de ser actriz, es una destacada investigadora de la pedagogía teatral a nivel nacional. Directora del Diplomado de Pedagogía Teatral que se imparte en la Universidad Católica.

A mí me costó mucho entender la onda de Ramón, bueno él tiene una teoría y la pone en escena de forma espectacular, del teatro del espacio, medio cinematográfico, súper lindo y eso es su visión y su aporte digamos al Teatro Chileno. (Entrevista 4:33)

Griffero, es un destacado director y dramaturgo en la escena teatral chilena. Anterior a las obras que cuenta Naldy, Griffero trabajó en los años ochenta en una antigua sede sindical de Santiago, convertida en el centro cultural El Trolley, en conjunto a su compañía de teatro Fin de Siglo poniendo en escena espectáculos que lo harían reconocido en las artes escénicas con obras emblemáticas para el teatro chileno (Bravo-Elizondo, 1986), que se asociaron a la resistencia cultural y política hacia la dictadura militar. Su teatro será reconocido por el desarrollo que realizó a lo que llamó la Poética del espacio -en donde todo lo que se encuentra en escena, en el espacio escénico se lee para el espectador, por lo cual, genera ideas y emociones, se refiere al cuerpo del actor-actriz, los objetos utilizados, la música- es decir, todo lo que compone una obra teatral, con una tendencia a encontrar en su teatro referencias y características cinematográficas. (Fumey, 2001)

Es por lo anterior, que Ramón Griffero innovó en la escena teatral, lo que repercutía también en la forma de abordar la creación de los personajes. Recordemos que la auto formación en la cual trabajó Naldy fue principalmente el realismo y el estilo brechtiano, ante las ideas de Griffero y la creación de los personajes Naldy comenta:

Los personajes que yo he hecho con Ramón, salvo... salvo en Brunch en donde pude trabajar un poquito más psicológico y realista el personaje que yo hice, que era una celadora de un preso ¿ya? Pero, tanto en Éxtasis, que hacía como cuatro personajes distintos, eran como esencias de algún tipo de personalidad, o sea, no alcanzaba a ser nada psicológico, sino que, como tipos de gente, usando un lenguaje genial -porque yo encuentro que el texto de Griffero es genial, inteligentísimo-. Los personajes con esos textos son más bien tipos, por lo tanto,

no hay un tremendo estudio psicológico, de su biografía, con los demás y ¡qué sé yo qué! de todo lo que yo les enseñé (risas) con realismo y teatro psicológico. Me costó mucho entrar en esa onda por toda mi escuela y pasado que en tiempo no era tan grande tan poco, yo empecé a hacer más teatro, claro desde ATEVA y luego que volví desde el exilio. Ahí he hecho de forma más continua teatro. (Entrevista 4:36)

Por lo anterior, podemos inferir que Naldy es y ha sido una actriz multifacética en las formas de actuación para las cuales trabajó. Asumiendo riesgos escénicos, guiada por un director que fue y sigue siendo referente para escena nacional. Naldy, deja entre ver también, el desafío de interpretar bajo nuevos estilos que ella no había interpretado, de lo cual extrae la siguiente anécdota de la obra *Río abajo*, del mismo director:

Me costó mucho agarrarle la onda [...]. Ensayamos dos meses, que éramos muchos personajes, todos los días [...] en una sala de ensayo del Teatro Nacional, del Teatro Antonio Varas. Y Ramón, peleaba con todos los actores y ¡qué sé yo qué! Y a mí nunca me dijo nada, nada bien, nada mal ¡no me dijo nada! Y yo hacía mi personaje todos los días y toda la cosa. Y llega un ensayo antes, un pre ensayo general “¡ay, por fin salió la cosa!” (como si fuera Griffiero), estaba feliz... “la única que está fuera del tiesto es la Naldy” (risas.) Después de dos meses, que me sacaba la ñoña ensayando, y yo me sentía regio porque a mí no me decía nada haciendo mi personaje. (Entrevista 4:47)

El trabajo actoral siempre es arduo y es un desafío constante para cada intérprete el estar exponiendo su persona –es decir, someter al cuerpo y la mente a la interpretación- en cada nuevo montaje, como experiencias únicas. Comprendiendo, además, que el teatro no posee fórmulas, y que son muchas las variantes para la creación y difusión teatral. Atendiendo al compromiso social y político que resulta el realizar tal o cual personajes, para concluir la anécdota y el cómo Naldy abordó luego el personaje:

Claro, y qué había pasado, yo después de pura picada, empecé a hacer mi personaje... porque yo encontraba terrible ser una mujer que era la barrendera del edificio, bueno que vivía en el edificio, departamento ¡qué sé yo qué! Que era la encargada del aseo, que tenía a su marido desaparecido y un hijo drogadicto, en un barrio espantoso, río abajo [...] porque claro esta mujer estaba media deschavetada, porque le hablaba a su marido, le cantaba a su marido, ¡qué sé yo qué! Pero yo la verdad me parece que lo hacía demasiado en serio, y no era lo que Ramón quería, entonces empecé a ver en qué partes podía ser más juguetona y más caricaturesca, entre comillas... y eso le encantó (risas) le encantó. Las partes dramáticas, evidentemente me salían dramáticas y él estaba contento con eso, porque matar a un gallo no es así no más y lanzar un tremendo monólogo en el final de la obra no es para hacerlo en chiste. (Entrevista 4:55)

Las obras en las cuales Naldy actuó con Ramón Griffiero tenían un compromiso social en relación a las temáticas y los personajes que en ellas aparecían. Respondían de forma directa al contexto político en el cual se encontraba el país:

O sea, todos los personajes eran políticos, absolutamente todos y el contexto, bueno, en toda la obra de Ramón está eso, en las que participé y conocí bien... la verdad es que para mí fue un crecimiento grande, se lo agradezco a Ramón en los cuatro trabajos que hice con él, más, cinco, porque en las muestras de dramaturgia también trabajé con él. Evidentemente que todo sustentado en los acontecimientos históricos del país, incluso a nivel universal. Escrito de forma inteligente, amenísima pero que te deja pensando. (Entrevista 4:68)

4.1.6 La intérprete, el trabajo de memoria al servicio de la puesta en escena, una experiencia porteña

Otros trabajos escénicos que ha realizado Naldy han sido con el director Claudio Marín, con él, ha participado en dos montajes. Naldy destaca al ser una intérprete que ha creado de manera ininterrumpida, siendo requerida por

directores y directoras para que sea intérprete en sus montajes. La primera obra a la cual se hará referencia será *Mortajas*, espectáculo escénico del cual Naldy participó, obra estrenada en diciembre de 2016 en el Parque Cultural de Valparaíso, ex cárcel. Se comprender la vorágine que significa asumir cada nuevo proceso creativo, siendo ella una actriz con gran bagaje teatral. En este caso, los contextos políticos y personales cruzan el lugar creativo, en este sentido la obra no está fuera, sino convive y se nutre de los marcos y entornos por los cuales está inserto el o la artista:

Ahí en las dos obras que he trabajado con Claudio me han costado muchísimo, es decir, Mortajas no me costó tanto, me asombró no más, pero era por una cuestión personal. Yo era la primera obra que trabajaba poquito después de la muerte de mi compañero y de una agonía de 16 meses terrible, terrible, [...] Era la madre que busca al hijo torturado, o sea, también era madre de un desaparecido, era también buscar un cuerpo. O sea, lo que yo estaba sufriendo personalmente me... me sirvió tremendamente, me sacó cosas que yo no había tenido oportunidad me parece, por los papeles, por los roles que había desempeñado, oportunidad de sacar de adentro todo el dolor, toda la impotencia, toda la rabia, toda la energía para denunciar. De modo que, que fue una cosa absolutamente catártica de mi parte, que sirvió yo creo, el director es el que sabe de lo que está bien y que no, dependiendo de.... Eso era lo que él quería de esa figura. Era más bien un símbolo, no eran personajes psicológicos, sino que es la fuerza, la cosa áspera, la cosa de volcán, la cosa de erupción... de sacar para fuera. Y claro, en lo que estaba viviendo yo personalmente, esa obra me ayudó muchísimo y descubrí, me descubrí como actriz que podía hacer mucho más de lo que había hecho antes, gracias a esa dramaturgia y a ese director. (Entrevista 4:93)

Por otro lado, está *Palomario*, el montaje más actual que ha interpretado Naldy, con funciones en enero de 2020 en el Cementerio n° 3 de Playa Ancha. Comentar que de este proyecto tienen funciones pendientes, las cuales no se han podido realizar por el contexto sanitario actual, así como otros proyectos

teatrales en los cuales estaba invitada Naldy, que por la misma razón se han postergado. Palomario, es una obra teatral que se trabaja en sitio específico, es decir, que se resignifica en los lugares en donde se exhibe y realiza un ejercicio de memoria en relación a ese espacio físico que se utiliza para la puesta en escena. Mediante los relatos de la actriz, se puede apreciar los nuevos desafíos que ha tomado en la interpretación y puesta en escena:

Y mi otra experiencia con Claudio es Palomario, el proceso para llegar a un texto tan personal, tan psicológico del niño que busca su ser. En la metodología de Claudio yo no encajaba para nada, o sea, ¡cómo enfrentar ese texto! Con música sacáramos del cuerpo, yo eso no lo había trabajado nunca y a estas alturas de la vida... tres veces me chanté y dije “yo no puedo hacer esto, no puedo hacer cosas porque sí, no siento las cosas que hablo, yo me estoy autocriticando permanentemente y me siento muy mal”. Y tres veces traté de renunciar, que buscaran a otra actriz, porque yo no era capaz de jugar con esa metodología. Bueno, me convencieron que no, que no, que no, y ya Claudio no me pidió que propusiera nada con el cuerpo ni nada de eso, si no que me concentrara en el texto (risas) que fue lo que hice, y me fui metiendo cada vez más, cada vez más en este casi símbolo, en este casi estatus. O sea, ha sido una experiencia enriquecedora, que yo agradezco, pero infinitamente que yo al final de mi vida haya tenido esas oportunidades con Claudio, de sacar otras cosas, otra fuerza, otra energía, que no era racional, sino que era visceral. (Entrevista 4:111)

Rescatar, que la intérprete se ha desempeñado en la escena teatral santiaguina y porteña con otras y otros directores. Sin embargo, se quiso tomar estas dos muestras, como espacios de memoria que guarda la actriz, conteniendo tanto una memoria teatral mucho más amplia, como la de Santiago, la cual se ha considerado parte importante de la memoria nacional. Y, la experiencia local, en donde ella se continúa desarrollando hasta la actualidad.

4.1.7 La creación de la Escuela Bertolt Brecht y otras escuelas como lugar de trabajo

Naldy, siempre ligada a la pedagogía, se embarcó en conjunto a otros profesionales escénicos, en la creación de la Escuela de Teatro Bertolt Brecht. Quienes participaron fueron otros chilenos que habían estado exiliados en la RDA y una alemana, Theresa Rode, que llegó a Chile, casado con un chileno. Theresa, fue la cabeza de esta iniciativa, en relación directa con su profesión como dramaturguista, que no era una dramaturga en sí, sino, más bien una teatrista teórica, es decir, quienes trabajaban a la par con el o la directora de teatro, apoyando en cuanto al estilo y las referencias teóricas con las cuales crear en la escena, eran los científicos del teatro, la misma entrevistada comenta que la carrera en Alemania se llamaba Theaterwissenschaften, lo cual significa Ciencias teatrales. Theresa fue la iniciadora de esta propuesta, de crear en Chile, primero en Santiago y luego en Valparaíso, el Instituto de Arte y Cultura Bertolt Brecht, de manera auto gestionada, en plena dictadura, pidiendo préstamos de manera individual.

Un gran impulsor fue Patricio Bunster que formamos con él, con Fernando Gallardo... bueno y la Theresa que era una cabezota, matea, muy trabajadora, muy entusiasta y yo. Y formamos el Instituto que luego tuvo su sede en Valparaíso, dirigido por mi amiga Judith Mauri, de las cuales la Maisa, el Arturo Soto y actores potentes de Valparaíso salieron del Brecht, el George Casanova, en fin. O sea, ese es el aporte de los que volvimos de la RDA a la vuelta del exilio en dictadura. (Entrevista 3:177)

Los profesores del Instituto, hicieron clases por más de un año, sabiendo que no recibirían sueldo por sus labores pedagógicas, ya que no podían mantener de forma autónoma la escuela por falta de recursos, según la entrevistada, muchos y muchas alumnas estaban becados:

[...] había becas para la mitad de los alumnos que eran hijos o de desaparecidos, de presos políticos, de vuelta del exilio, ¡qué sé yo qué! y les

dábamos becas, o sea, y después los pocos que pagaban decían: ¿por qué nosotros tenemos que pagar y los otros no? entonces no pagaban ninguno (risas)
(Entrevista 3:186)

A pesar de todas las dificultades económicas, pudieron sacar adelante –en Santiago- dos cursos. Uno de los egresos fue dirigido por un director alemán que se trajo para realizar Arturo Ui de Bertolt Brecht:

[...] me acuerdo que lo hicimos aquí en el Goethe (Santiago) y que varias personas como Fernando González, Rodrigo Pérez, dijeron “y esta escuela y esto, ¿de dónde salió?”. Realmente era de muy buena calidad. (Entrevista 3:190)

Naldy declara que, mientras duró el Bertolt Brecht, trabajó ahí de forma exclusiva, realizando un gran esfuerzo para que el proyecto funcionara. Además, Naldy trabajó como profesora en otras escuelas de teatro en la ciudad de Santiago, como escuela La Casa, la escuela de Nelson Brodt, el Club de teatro de Fernando González y luego, cinco años en la escuela de teatro de la Universidad de Chile. En esta última casa de estudio, fue convocada por el director Abel Carrizo, quien había sido su alumno en la escuela de teatro de la Universidad de Chile, sede Valparaíso, antes del golpe de estado. Naldy recuerda que de la escuela de teatro de la Universidad de Chile y de la academia de Fernando González, salieron varios actores y actrices –que fueron alumnos suyos- famosos que siguieron sus carreras en la televisión:

Tamara Acosta, Álvaro Morales, hay un chico que ahora es jurado en Bailar por un Sueño, la Francisca Gavilán (violeta parra), Pablo Schwartz, son todos ex alumnos míos del club de teatro, de la Chile, el Marcelo Alonso, Víctor Montero, bueno. La Claudita Cabezas, que la saqué de diseño y la convencí de que estudiara actuación, porque le hice clases a un curso de diseño y ahí me di cuenta que esta chiquilla era estupenda actriz... y cada vez que nos vemos me lo agradece, como otro cabro que no es famoso Claudio Rivero, pero que es muy bueno, él fue protagonista de una mini serie que trataba la desaparición de las niñas de Alto Hospicio, era el asesino, también era estudiante de diseño, cayó en

mis manos y lo tiré para actuación (risas). Sé que yo he aportado yo granito de arena en esta gente que yo sé que es buena. Otros alumnos míos que se convirtieron en pedagogos de la actuación Cristian Keim, director del TNCH este 2020; el ex ministro de educación, el último de la Michelle, que reemplazó a la Claudita Barattini, el ministro fue ex alumno mío, Ernesto Ottone. (Entrevista 5:10)

Así como Naldy fue formada en el CADIP, por teatristas que influyeron en la escena teatral nacional, Naldy, como pedagoga, fue parte responsable de la formación de artistas escénicos reconocidos a nivel nacional también. En el ámbito pedagógico, este fue el periodo de más exigencia laboral para Naldy:

Y vino la democracia... y de alguna manera toda la mística que había empezó a echarse a perder. Yo hice clases también en el Club de Teatro de Fernando González, o sea, volaba de una escuela a la otra en un tiempo y... y me empecé a sentirme mal por un ambiente competitivo, y le dije a Abel que me retiraba. (Entrevista 3:198)

Esta última cita, hace referencia a un período –retorno a la democracia- en donde gran parte de la sociedad chilena esperó un compromiso mayor de parte del estado chileno, para brindar a las víctimas de la dictadura, reparación, verdad y justicia. Sin embargo, hasta el día de hoy, las acciones llevadas adelante por el estado chileno no han sido suficientes. Y esto, en los años ´90, ya se empezaba a sentir. A este clima social, se suma, la competencia profesional que Naldy comienza a sentir en la Universidad de Chile.

4.1.8 Memoria local, Universidad de Playa Ancha.

Una vez que Naldy finaliza su labor pedagógica en Santiago, decide junto a su marido buscar un nuevo horizonte y se van a Putaendo, en la Región de Valparaíso. Naldy continúa realizando talleres de teatro para jóvenes y adultos mayores. Su marido, luego de la crisis asiática no vuelve a conseguir trabajo, su currículum se relacionaba con la ingeniería naval, no existía otro lugar para

desempeñar su profesión. Ante varias dificultades es que deciden irse a Putaendo y construirse un hogar allá, pensando que allá, concluirían sus vidas de manera tranquila.

En ese momento es cuando aparece Giulio Ferretto, Verónica Sentis y Marcelo Islas, para invitarla a unirse al cuerpo docente de la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha: “y les dije: yo voy a hacer la prueba un semestre, si no me siento bien no voy a seguir. Bueno y ahí estuve como 7 años.” (Entrevista 3:209)

Desde ese momento, comenzó una nueva experiencia pedagógica para la entrevistada y este será hasta la fecha, el último proyecto de enseñanza profesional al que se dedicó, impartiendo los ramos de introducción a la actuación, actuación realista en teatro chileno y teatro universal, así como actuación brechtiana (Sentis & Saavedra, 2015). A Giulio Ferretto, director de la carrera de teatro, lo conocía, pues había trabajado dando clases en el Instituto Bertolt Brecht de Valparaíso y a la Dra. Verónica Sentis la conocía, pues había sido alumna suya en la Universidad de Chile.

[...] fui realmente feliz en la UPLA, me enfermé, me vino un hipertiroidismo espantoso, con los exámenes de cuatro horas que hacía de Brecht (risas), ahí en el Centro Cultural de Valparaíso ex cárcel (hoy Parque Cultural de Valparaíso), que era un galpón gigante de cemento barroso y ahí éramos felices, trabajábamos hasta las tantas. (Entrevista 3:229)

Se conectan varias situaciones, la apertura de la carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha -como formación profesional y universitaria- ocurre décadas después del cierre de la misma carrera, lo que fue la Universidad de Chile, Sede Valparaíso –proceso truncado por la dictadura cívico militar-. Al mismo tiempo, en el relato de la entrevistada se hace referencia de uno de los lugares geográficos de la ciudad de Valparaíso, en donde se trabajaba y efectuaban los exámenes de actuación. Una sala de teatro, rudimentaria, que

albergó la creación de artistas en la transición que vivió ese espacio, que pasa de ser cárcel a lo que hoy es, Parque de Cultural de Valparaíso (PCdV), ex Cárcel. El PCdV no es tema de investigación del presente estudio, sin embargo, es preciso hablar de este lugar, como un territorio cultural que alberga varias capas de memorias: desde la construcción de su polvorín; el paso a ser cárcel de reos; lugar de detención de prisioneros políticos de la dictadura; y luego, lugar auto gestionado de artistas; hasta llegar a ser Parque Cultural de Valparaíso.

4.2 Memoria y género en el teatro

Las y los individuos estamos insertos en una red de construcciones sociales que determinan nuestras vidas, desde antes del momento de nacer. Estos acuerdos sociales se han adosado a nuestras prácticas como acciones naturalizadas para el ser humano. Ideas arraigadas en nuestra idiosincrasia han determinado encasillarnos en binarismos que repercuten y castigan los cuerpos. La construcción social se perpetúa de forma recíproca al instalar una idea/acción, la cual es aceptada y validada por los participantes de la sociedad. Creando un acuerdo que se instala como un mandato, que con el tiempo se normaliza a tal punto que, hasta se invisibiliza. Anulando los cuerpos reprimidos.

A través de las investigaciones levantadas por historiadores y antropólogas en los años ´70 de manera radical, es que se pone en práctica el cuestionamiento de la labor académica, que buscaba la transformación de la manera de pensar y escribir la historia y la antropología, sino también, abrirse paso a nuevos espacios del conocimiento en donde las mujeres había sido invisibilizadas. (Palomar Vereas, 2005, p. 37). Dentro de las construcciones sociales en las cuales nos desenvolvemos, no existe lugar ni práctica que no se haya visto afectada.

4.2.1 Construcciones sociales y las artes escénicas

En relación al teatro en Chile, si se piensa en cómo se ha registrado la memoria del teatro en nacional, primero que todo, nos encontraremos con la dificultad de conocer solo una parte del teatro nacional, en relación a lo que exclusivamente ha quedado catalogado en la memoria teatral. Sería una labor titánica y hasta imposible, pensar en registrar toda la praxis teatral del país, ya que, la memoria tampoco puede archivarlo todo y de forma común realiza una selección de aquellos acontecimientos que terminan siendo más significativos.

No obstante, siempre existirá, detrás de esa memoria, un filtro que discrimine qué es lo más significativo. Además de, una descripción y una interpretación de los hechos, teatrales para este caso, que generan una nueva narración al respecto. Existen otros y otras que, consideran necesario registrar, dando valor a las expresiones que creemos fueron mejor recepcionadas en espacios consolidados para el quehacer teatral. Pensemos, por ejemplo, en las reseñas y/o críticas teatrales que hemos leído de obras pasadas que, por condiciones temporales, es decir, por pertenecer a una determinada época, no presenciamos, aquella narración creará una impresión e imaginario de dicha obra. Y esta es una particularidad de las artes escénicas, existen solo en las coordenadas tiempo y espacio en la cual se representan.

Retomemos, si se piensa en cómo se ha registrado el teatro nacional, se dirá que la memoria teatral se compone mayoritariamente por los protagonistas, hombres, quienes se dedicaron a la dirección y/o dramaturgia, es decir espacios dentro del teatro que pueden llegar a tener más visibilización. Sería tremendamente injusto decir que en estos espacios no existieron mujeres, sin embargo, son escasos los nombres femeninos que sobresalen. Y, además, en qué lugar quedan los y las intérpretes que realizan las obras, pues la historia teatral también les ha omitido, obviando que el teatro es un ejercicio llevado a cabo por individualidades insertas en un colectivo.

Si se piensa en cómo se ha registrado el teatro en Valparaíso. Entenderemos que hay una parte de la historia que, por ser más reducida, al parecer, se cuenta de manera más acotada, en torno a fechas, nombres, grupos y ATEVA, siendo esta la agrupación que más se destaca, ya sea por sus montajes y aportes a la profesionalización del quehacer teatral. Y lo más actual, desde la apertura de escuelas teatrales, en donde existió una gran proliferación de artistas escénicos, con variedad de grupos y compañías que se desempeñan en la actualidad en el teatro porteño y fuera de él también. (desarrollar más)

Por ser una memoria que se está creando, en este mismo momento, responde también, a la reivindicación de la figura de las mujeres en todos los aspectos. Es por esto que, hoy se ve más mujeres directoras, más mujeres en la dramaturgia y, compañías que se conforman, reconociéndose como mujeres con un discurso que hace frente a las visiones impuestas en relación al género y el ser mujer.

Si pensamos en Naldy, veremos en ella, una mujer que llevó adelante una convicción política y la cual ha dedicado su vida a las artes escénicas. Sin duda, ella pudo desarrollarse de manera más profunda en el ámbito público de su vida, más que otras mujeres contemporáneas a ella. Estudiar en la Universidad, tener una profesión y desenvolverse en el arte, la convierten en una mujer que sobresale de las posibilidades que las mujeres han tenido para emanciparse de los estereotipos y construcciones sociales. Se podría inferir que, el mismo hecho de no haber sido madre, la desligó de esta responsabilidad que un gran parte recae sobre las mujeres y, aunque no es determinante, sí es un factor que puede jugar en contra del desempeño laboral de las mujeres. La maternidad se ha considerado como uno de los mandatos centrales de la sociedad patriarcal, siendo una construcción política también, para la exclusión de las mujeres desde ejercicio efectivo de los derechos proclamados universales, desde la instauración de la modernidad (Becerra, 2011), lo que en algunas ocasiones lleva a las mujeres a tener que decidir entre lo público y lo privado. Este cuestionamiento en ningún caso se dirige al deseo o no deseo en torno a la maternidad, sino, a la desigualdad a la que se ven enfrentadas las mujeres en desmedro de los hombres y, del desempeño que ellos sí pueden realizar siendo padres y desenvolviéndose en sus trabajos.

4.2.2 La mujer y el ser madre

En el caso de Naldy, la determinación de no ser madre no fue necesariamente una opción personal, sino que fue consecuencia de varios embarazos no viables que impidieron la maternidad. Según relata la entrevistada, este habría sido uno de los aspectos que detonó la separación de su primer matrimonio. Ya estando en el exilio cuenta lo siguiente:

Estuve embarazada y perdí de cuatro meses, bueno, de todos los embarazos que perdí. Pero este niño, porque era un niño, lo tuve cuatro meses (silencio). Entonces yo quedé muy, muy, muy mal, muy mal, o sea, de verdad que estuve dos años viajando a Leipzig, con un siquiatra chileno (Entrevista 5:175)

Pero si bien, el no ser madre de manera biológica, esto no le impidió maternar a otros. Uno de los relatos más significativos es la experiencia que tiene camino al exilio. Primero que todo, ella junto a más personas debieron refugiarse en la embajada de la RDA, que en ese momento se encontraba bajo bandera finlandesa, ya que la RDA rompió relaciones de inmediato con Chile, tras el golpe militar, la entrevistada cuenta: “[...] las mujeres con niños y embarazadas estaban en los dormitorios, en las camas, o en los pisos y nosotros estábamos en la escalera” (Entrevista 5:271)

Bajo esas circunstancias, se le consulta a Naldy, si podía llevar a su cargo dos hijos de compañeros que estaban muy complicados de trasladarse al exilio con todos sus hijos, ante esta consulta, accede.

A las mujeres se les ha enmarcado históricamente en el rol de cuidadoras y protectoras de la familia, entonces, no es raro que esta encomienda se le pida a ella y no a un compañero de los que estaba en ese momento refugiado.

De todos modos, esta labor, Naldy la toma con responsabilidad y cariño y, no como una imposición. El siguiente relato, nos diseña el panorama que debieron vivir quienes estaban en contra del régimen dictatorial, la entrevistada recuerda:

Cuando nos sacaron de la embajada con milicos metralletas y ¡qué sé yo qué! Hasta el avión con las metralletas, nos sentamos en el avión y era un sentimiento de horrible pena y de horrible alivio, era una ola de congoja y de alivio hasta que salió, para los niños era todo novedad, no te voy a decir todo lo que los acogía, estaba el pendiente de que no lloraran o ¡qué sé yo qué! Los cabros ya de 11 y de 9 nunca habían estado en un avión, o sea, para ellos... no tuve necesidad de contenerlos porque no estaban descontentos, la descontenta era yo, pero todo eso me obligó a todos esos meses a estar pendiente de ellos y a estar feliz de poder hacerlo en Alemania, en una ciudad con otros chilenos. (Entrevista 5:274)

Tal cuenta la entrevistada, el poder estar a cargo de otros, los dos niños en este caso, le significaron el poder desviar la atención de lo que estaba ocurriendo en Chile, las situaciones que ella misma había tenido que vivir y el cómo los marcos sociales en los cuales Naldy se había desenvuelto, se había formado y luchado por un ideal, se habían desmoronado de manera violenta.

Sin embargo, solo estuvo al cuidado de los niños por un tiempo, luego ellos debieron reunirse en Francia, lugar donde se habían exiliado sus padres, la entrevistada comenta:

Pero cuando me separaron de los niños empezó mi tragedia... de darme cuenta que estaba sola, que se habían llevado a los niños, que recién estaba separada de mi marido de diez años, por infidelidad ¿ya? Que era la mayor de todo el grupo (del grupo Lautaro)³, tenía cuarenta años y todos los demás era gente joven, treintones (Entrevista 5:282)

El romper el vínculo con los dos niños que tenía a su cuidado provocó en Naldy una abrupta conexión con la realidad que estaba viviendo. Por un lado, fue coartar esta labor de maternar, que en ese período de su vida anheló y deseó con tanta fuerza. Por otro lado, comprender el fracaso matrimonial y las causas que quebraron la relación. Y, por último, sentirse fuera del grupo de creación,

³ Paréntesis de la investigadora. Grupo Lautaro, es la primera compañía de teatro en la cual trabaja Naldy en el exilio.

porque no se conocían, porque ella era la nueva en esa agrupación, ya que existían diferencias generacionales por la edad y territoriales, ya que ellos eran de Santiago. Es decir, su vida estaba quebrada a nivel emocional, personal y profesional. Se evidencia que estamos frente a una memoria femenina que relata su pasado involucrando sus emociones y detalles que forman su vida, tal cual describe Jelin (2002).

El lazo que se creó entre la actriz y los dos niños perduró en el tiempo. Las memorias compartidas determinaron hitos inolvidables en sus vidas personales. Según la entrevistada, el niño mayor, murió muy joven de un ataque al corazón, el segundo niño, realizó su vida en Francia, a raíz de un encuentro actual entre los dos, se señala:

Él se acordaba de detalles increíbles que yo no me acordaba, de sus meses conmigo, de mis zapatos azules, de que yo me peinaba de tal manera, de que yo le decía tal cosa. (Entrevista 5:255)

Esta memoria compartida entre ambos está inserta en un marco social que les unirá de por vida. Estas memorias particulares, perdurarán por el tiempo que se prolongue la vida de sus protagonistas. En este caso, el recuerdo de Ramiro (el niño menor) no responde al imaginario que otros le contaron, sino al propio y de manera específica el recordar la figura de Naldy, quien en ese momento fue la imagen de protección, cariño y resguardo en el exilio.

El relato de la entrevistada no se compone solo de un aspecto, sino, de varios, que se van cruzando y creando un tejido de significaciones más complejo.

Ya pasado el tiempo en Alemania, vive una nueva situación en torno a la maternidad. Es la posibilidad que surgió en la RDA de poder adoptar hijos. Esto se introduce en el marco social que vivían las y los exiliados chilenos en la RDA, quienes estuvieron siempre unidos. En ese contexto, las mujeres realizaron un telón bordado en agradecimiento a la recepción de la RDA, el cual fue entregado al Palacio de los pioneros. Ella fue la encargada de asistir a la ceremonia y

realizar la entrega, ahí conoce a la directora del lugar, en donde se produce el siguiente hecho:

[...] y me dice: “tú tienes hijos”, “no” le dije yo, “mira” me dice “nosotros tenemos aquí en el otro edificio, ¿quieres conocer nuestro orfanato?”, “sí”, le digo yo. ¡Qué te digo los niños como estaban! había como un ochenta por ciento de mulatitos, [...] entonces yo le digo “mira toda mi vida he querido ser madre y nunca he podido”, en ese tiempo tenía un poco más de cuarenta, no era tan vieja, “¿tú crees que yo podría adoptar un niño?”, “mira yo voy a hacer todo, te voy a ayudar”. Estuvimos un año en contacto, al final no había ningún problema, si yo, renunciaba a la nacionalidad chilena y adoptaba la nacionalidad alemana, entonces sí podía adoptar todos los niños que quisiera. La otra posibilidad fue cuando me casé con Zep, en que también... ¿quiere hacerse alemán? ... no. (Entrevista 5:158)

Acá se cruzan los deseos y motivaciones de la entrevistada, por un lado, estaba el ser madre, cosa que declara haber querido, sin embargo, por el otro lado, está su identidad expresada en la ciudadanía chilena, que no quiso abandonar ni por ser madre, ni por estar casada con un alemán. El análisis se centra en pensar cuál era el significado, en ese momento, de continuar siendo chilena. Acá se expresa el porqué de la militancia política y su identidad, arraigada a un territorio. No fue solo el poseer un ideal, sino, poseer un ideal para transformar el lugar que se habitaba, no cualquier lugar. Y en directa relación, aquel lugar al cual añoraba volver, pues ahí estaban sus raíces, costumbres e idiosincrasia. Prueba de ello, Naldy relata que el primer año que estuvo en Alemania no armó su casa, que pensaba que volvería pronto a Chile y tener claridad que el exilio sería momentáneo, pues su siempre fue volver, siendo un sinsentido adoptar la nacionalidad alemana.

4.2.3 La mujer y la enseñanza

Si pensamos en Naldy en su labor pedagógica, siendo este un espacio ampliamente ocupado por el género femenino, la enseñanza, en varios ámbitos.

Vocación por la pedagogía ha sido un antecedente declarado por la entrevistada, por entregar aprendizaje y colaborar en el crecimiento de sus estudiantes:

Yo no hago las clases al 100 %, las hago al 200 %, en el sentido de que me importa cada uno de mis alumnos, cada uno. [...] Me encanta la comunicación con los jóvenes, el transmitirle cosas, el intuir y encontrar en método de llegar para ayudar a resolver o desarrollar, o sea, eso es, ser profesora de actuación, soy agradecida de la vida. (Entrevista 1:222)

Según cuenta Naldy, a raíz de un viaje que realiza a la RDA acompañando a su primer marido, estuvo un año y medio en la Escuela de Teatro de Leipzig como oyente de las clases de actuación y, también pudo tomar clases de alemán. En aquella oportunidad, fue muy bien recibida y participaba con los estudiantes en las clases de movimiento, acrobacia, voz y música. Para las clases de actuación, se sentaba junto al profesor, veía las clases e iba preguntando, así como también consultaban su opinión. Luego de esa experiencia, vuelven a Chile: “Realmente, volví a Valparaíso, con una visión mucho más profunda de la metodología de la enseñanza de la actuación” (Entrevista 3:89). Posterior a esto, Naldy entró a trabajar en la naciente Escuela de Teatro de la Universidad de Chile Sede Valparaíso como profesora de actuación. Como ya se ha relatado, a causa del golpe cívico-militar se fue exiliada a la RDA y, ahí, también trabajó en la enseñanza de la actuación teatral, primero como ayudante y luego dictando clases. En relación al cómo se enseñaba la actuación y el teatro en la RDA, haciendo un claro paralelo con la forma de enseñanza chilena actual, la entrevistada narra:

Allá, en las escuelas de teatro, no se elimina a los alumnos, no se los echa por no avance en sus procesos que se espera que llegue, se espera que con disciplina y que con amor por lo que están haciendo. Por indisciplina, por falta de respeto se les echaba, pero nunca por rendimiento o por su proceso. Cuántas veces yo no tuve chiquillos que se notaba el talento, le chorreaba el talento, pero creían que con eso bastaba, eran flojos, impuntuales, dejaban a sus compañeros. Y, otros alumnos que, otros colegas querían eliminar a la primera y que yo siempre los defendí [...] grandes que son ahora, que no tenían el talento de los talentosos y con trabajo, con amor, lograban llegar mucho más arriba. [...] ¡Si el proceso no se puede medir en tres meses por favor, si son procesos! si tú ves que alguien arde de ganas y que tienen pasión por lo que están haciendo, eso es lo principal. (Entrevista 3:104)

La entrevistada demuestra claridad al relacionar el haber estudiado pedagogía y, relacionarlo con la enseñanza de la actuación. Ella logró desarrollarse según su vocación le dictaba, pudiéndose desenvolverse. Naldy:

O sea, si por algo estudié pedagogía, podría haber estudiado pedagogía en técnicas manuales, ¡qué sé yo! la cosa era enseñar. O sea, es una vocación. y no sé, siempre me pregunto, y creo, creo, que me gustaba más, porque ahora no me siento capaz, que me gusta más enseñar, dar clases que actuación, siendo que actuar me encanta. Me encanta el período ensayo, después el periodo de funciones no me gusta tanto, pero en la búsqueda, el equivocarse, el comprometerse con el camino del personaje, ese proceso es maravilloso. Y también, impulsar el proceso de los alumnos, o sea, ayudar en el proceso a los alumnos, eso es lo que yo amo. (Entrevista 3:120)

Ella declara cuál es su forma de ver el teatro y el cómo se enseña, en relación a la metodología que ella usó con sus estudiantes:

Sí, porque es un trabajo que tú le estás enseñando a un colectivo, Pero el colectivo tiene las individualidades, y cada individualidad es distinta. Y entonces, no puedes hacer una cosa del choclón, sino que, es uno por uno, darle la

oportunidad y ayudarle uno por uno, Y eso apasiona, me apasiona. (Entrevista 3:133)

La entrevistada recuerda su paso por la Universidad de Playa Ancha con cariño y orgullo de la formación que pudo entregar:

Tuve épocas muy felices en la Upla, y chiquillos que no olvido, nunca. A mí, lo que me encanta del trabajo de la Upla, la mayoría, no lo sé desde que me fui, lo que me hace tremendo orgullo por la escuela, la mayoría de nuestros alumnos siguen en el teatro de alguna forma y eso es una cosa muy valorable, de ustedes y también de la formación. (Entrevista 3:250)

4.2.4 La mujer y la militancia

Si pensamos en Naldy y el cómo asume su militancia política, este espacio es el menos abordado, y responde también a las construcciones de género en donde las mujeres no hablan abiertamente de sus militancias, las mujeres de la generación de Naldy. Como se comentaba antes, las mujeres en la actualidad están ganando terreno en la vida pública.

Entonces si vemos el aspecto de la militancia, Naldy se ve atravesado por las construcciones sociales a las cuales ella responde, añadiendo, además, las problemáticas que trae hablar de situaciones inmersas en la violencia que trajo el golpe militar. Ella se distancia, tal cual la actuación brechtiana narra los acontecimientos para generar una reflexión, pero no busca la emocionalidad.

Naldy relata sus memorias, las formas en las cuales se involucra de manera emocional con lo que cuenta. Sin embargo, Naldy también se nos presenta como una mujer particular, pues se posiciona desde su dedicación completa al arte teatral, como actriz y pedagoga, impregnado por su propio hacer, por sus propias decisiones y no las de otros, a no ser por los contextos políticos-sociales. Naldy no ha parado de crear hasta la actualidad.

Queda de manifiesto que los aspectos iniciales con los que priori se interpretan las entrevistas realizan cruces y diálogos entre ellos y no operan de forma aislada.

4.3 Memoria política y social.

Se creyó necesario comenzar a analizar cuáles son las influencias con las cuales creció Naldy cuáles los referentes que formaron sus convicciones políticas. Comprender los contextos con los cuales ella, desde muy pequeña estuvo –medianamente- enterada de las condiciones políticas en las cuales vivía, tanto de Chile, como de España, -país de procedencia del padre-. Se pensó pertinente también, detenerse a analizar aquellos testimonios de Naldy que dejan entre ver cuáles son los contextos socio políticos que rodean su niñez y de qué manera quedaron grabados en su memoria, pues dejaron una impresión e influencia sobre ella.

4.3.1 Memoria política, contextos – influencias - militancias

Primero que todo, se observa en los relatos de la actriz, una relación de admiración al referirse al padre y con las cosas que él hacía, así también, la conexión que tuvo el padre con la política y, cómo esta conciencia social estuvo vinculada desde la infancia de Naldy.

Yo me acuerdo cuando chica los primeros de mayo que el sindicato de trabajadores que en ese tiempo no sé si se llamaba CUT o no, él hablaba en las manifestaciones del primero de mayo en Valdivia y tenía su tiempo y lo llamaban para que hablara por la República Española durante la Guerra Civil y todo lo demás, y lo invitaban de partidos, sobre todo de comunistas lo invitaban a militar en el partido. Él nunca quiso eso, ni nunca quiso nacionalizarse chileno. (Entrevista 1:107)

Desde su padre, Naldy tendrá una tendencia hacia una conciencia social y una inclinación hacia los partidos de izquierda. Esta predisposición, también está en su período de estudio en la Universidad de Chile, sin embargo, recién se transforma en militancia una vez que Naldy llega a Valparaíso. No obstante, no

es un espacio de su vida en el cual se explaye con facilidad, aun cuando, sea este el motivo que determinará por completo su vida, las situaciones que vive y el exilio.

Bueno, me casé, entré al Partido Comunista, eh, en fin. Cosa que me habían pololeado mucho para que entrara en el Pedagógico a la Jota, entré directamente al partido en Valparaíso, o sea, esos años fueron decisivos, así como el Manuel de Salas... decisivo, decisivo. (Entrevista 2:234)

De manera sucinta, se comenta el trabajo en célula del partido, el cual se dividía por intereses. En donde ese reunirse podía ser en cualquier sitio, pues las actividades comunes se llevaban a cabo en la sede del partido, ubicado en ese momento en calle Molina del centro de Valparaíso. Sí, se deja claro que el accionar político estuvo directamente relacionado al acontecer sociopolítico del momento, un tiempo de agitación social del cual Naldy fue parte. El relato comenta el acontecer de manera general:

En ese tiempo, de unas tremendas huelgas de profesores, y había un... imagínate... poco antes del 73 y del 70, eran tiempos absolutamente convulsivos, de marchas, de huelgas de protestas, de lucha, lucha, lucha, yo participé activamente de todo eso. (Entrevista 2:244)

4.3.2 La llegada del golpe militar, los cruces de la memoria y el olvido

Todas las personas que habitaron el país en el año 1973, fueron atravesadas de alguna u otra manera por el golpe cívico militar, lo que trajo como consecuencia una dictadura que duró 17 años. Nuestra entrevistada se vio afectada de forma directa por esta situación, al ser militante del partido comunista y por tener una conciencia política en favor del Presidente Allende. Al momento del golpe, Naldy se encontraba separada de su primer marido. Por esto mismo, ella se encontraba viviendo sola, arrendando en la casa de un compañero:

Y yo en la mañana del 11 de septiembre, como siempre, estaba la cosa tan difícil, tomé mi radio portátil para escuchar mientras me duchaba y ¡qué sé yo qué! Y los militares y los mandos militares y ¡qué sé yo qué! Y yo dije “en esta casa, si llegan” ... o sea, en la casa, en una pieza, una pieza estaba llena de literatura marxista, llena, llena de estantes, desde Pekín informa, o sea, de los años 40, o sea, no podía destruir todo eso. Bueno... no estaba en la casa cuando la allanaron... menos mal. (Entrevista 2:268)

Si bien, es posible que nadie haya pensado y proyectado la brutalidad con la cual se iba a llevar a cabo el golpe, Naldy, desde el primero día, pensó en lo complejo que sería seguir viviendo en la casa en donde estaba. La casa, de hecho, fue allanada y ella no estuvo en ese momento.

De manera muy breve, se cuentan los acontecimientos por los cuales ella debió abandonar el país. Se da a entender, también, que hay ciertos temas, más íntimos –y tal vez dolorosos- de los cuales se prefiere no hablar u omitir. Acá comienza el cruce en torno a la memoria, silencios y traumas (Jelin, 2002; Kaufman, 2015; Pollak, 2006)

Bueno... la cosa es que hay cosas que nos las puedo decir ahora, pero... el compañero que fue absolutamente torturado y tirado a la calle, me mandó a llamar para decirme que había dado mi nombre... entre otros, ¿ya? (Entrevista 2:273)

Las condiciones que produjeron el exilio son evidentes, si Naldy no se hubiese ido del país, lo más probables es que haya tenido que pasar por situaciones extremas, como las que implementó la dictadura para silenciar y hasta eliminar a quienes tuviesen ideales de izquierda o hayan trabajado para el Gobierno de Allende. Jelin 2002, focaliza su trabajo de memoria en las dictaduras acontecidas en el Cono Sur, puesto que, la brutalidad represora con la cual se implementaron, dejaron secuelas irreparables en las personas.

Las omisiones que contiene el relato, también hablar de una historia reciente, aun cuando, hayan pasado más de 45 años en el que se produjo el

golpe de estado, todavía existen personas involucradas, historias inconclusas y sensibles de ser tratadas por los protagonistas. Para Pollak (2016), estos silencios son importantes de considerar, ya que no son simples olvidos u omisiones, sino, opciones personales, que buscan resguardar a otros y también a la propia persona. Para Ricoeur, siguiendo la misma línea, será un olvido evasivo, en el intento de no recordar lo que puede herir a otros. Esta forma de asumir la historia y narrar la propia memoria, también puede ser considerada una manera con la cual seguir adelante la vida.

Yo militaba en ese tiempo, por supuesto todavía... y me dijeron que me tenía que ir y que si me podía llevar dos niños de una familia que estaba muy perseguida y que tenían cinco niños... Me asilé en la ex embajada de la RDA, que estaba bajo bandera finlandesa... eso. (Entrevista 2:275)

Volver a pasar por la memoria, es volver a pasar por la mente y también por el cuerpo, invocar a la memoria de situaciones fuertes, en las cuales está en medio la sobrevivencia no es fácil y así queda de manifiesto:

[...] del 70 al 73 era trabajo, trabajo, trabajo en la junta, en la JAP, en la junta de vecinos, en trabajos voluntarios de llevar la mercadería, de desocupar camiones... era [...] Ay, me cansé. (silencio muy incómodo). Es que quiero ser más cronológica y no puedo. Es que esa pregunta, del 70 al 73, pura actividad, puro trabajo, pura consciencia, pura fuerza, puro punch. (Entrevista 2:291)

Aquí se denota el trabajo comprometido de Naldy en relación a los voluntariados para sacar adelante un ideal, por el cual muchos y muchas se comprometieron y dedicaron para que fuese posible. El relato vuelve a presentar silencios y frases inconclusas, pero esta vez se hacen presentes en un modo mucho más marcado. Aquel día de entrevista, de pronto se nos vino de sorpresa el tema de la dictadura, sin buscar llegar hasta ese lugar. Los silencios que se provocan de parte de la entrevistada, también causaron silencio en quien

investiga, hablar del golpe, es hablar de un trozo desgarrado de la historia de Chile.

En este sentido, este es un testimonio para la construcción de una memoria, el que incluye silencios o cosas no dichas, lo que abre el espacio para inferir que en esos lugares puede existir un trauma (Jelin, 2002) y en esa interpretación, variados los motivos por los cuales hablar o no hablar. Sin embargo, el relato experiencial deja un registro de un período histórico que violentó a todo un país –dictadura chilena- y, que cambió el rumbo de vida de la entrevistada, cuyo testimonio puede incrementar la construcción de memorias compartidas (Kaufman, 2015). En esta lectura, es la propia narración la que deja ver cuáles son las grietas y tensiones que ocurren a nivel emotivo. Porque cuando existen sucesos traumáticos que ocurren a nivel social, en donde se produce un quiebre importante de la seguridad social, se pierden las significaciones o explicaciones de los ocurrido (Kaufman, 1998)

De igual manera, Naldy logra hacer referencia a roces ideológicos, que deben de haber sido muy marcados en relación al pensamiento político que cada persona tenía y expresaba. En tiempos álgidos, en momentos de crisis y de convulsión social, es más proclive que las diferencias políticas se incrementen (Jelin, 2002; Pollak, 2006)

Y yo me acuerdo, creo, no sé si fue el día antes al golpe o dos días antes del golpe, de una marcha, que, hasta con palos andábamos, ¡qué sé yo qué! Que nos íbamos a defender con cualquier cosa (silencio). Me acuerdo de pasar por el Mercurio y me acuerdo de estar asomado por las ventanas del Mercurio un gran amigo de ATEVA, que había sido... había sido él cooperador de ATEVA, como gente que también cooperaba con ATEVA monetariamente y en lo que podía y, uno de ellos era Lucas, que era absolutamente reaccionario, o sea era de derecha, pero era una persona muy simpática, una persona que quería mucho el teatro y que nos quería mucho a ATEVA. Y me acuerdo que, que pasando por el Mercurio estaba Lucas que trabajaba en el Mercurio y llamábamos “Lucas, Lucas” y le

hacíamos (hace un gesto con la mano, tapita) Y en los días después del Golpe recuerdo haberme encontrado con Lucas y que me dijo “Naldy” y me hace así (el mismo gesto, tapita) y a mí se me erizaron los pelos. (Entrevista 2:292)

La represión dictatorial se hizo más peligrosa para quienes estuvieron comprometidos con Allende, que es lo que la lleva en última instancia a exiliarse del país. Se vuelve arriesgada la sobrevivencia. El vuelco que tomó la historia de un país, fue tan rápido y tan violento que la historia personal también se ve frenada, cortada y desvanecida (Kaufman, 1998).

[...] o sea... andábamos de casa en casa, ¡ay! ¡Era un torbellino de cosas, un torbellino, un torbellino, un torbellino! Son visiones, una película dada a toda velocidad de imágenes que tengo. (Entrevista 2:303)

Tal como describe Stern es el sentido que toman las memorias, ya que no es solo tal o cual recuerdo, sino, los sentidos que adquieren esos recuerdos para la memoria, en este caso personal. Y siguiendo con las ideas propuestas en (Stern, 2012), tampoco es cualquier recuerdo el que se presenta en esta cita de Naldy, sino un recuerdo de aquellos momentos que pusieron en jaque la vida y sus dimensiones: “—no sólo los hechos, sino también las emociones y las consecuencias y las respuestas que produjeron; no sólo las palabras, sino también el hecho del cuerpo, las imágenes y los sonidos y los olores; no sólo las certezas, sino también las confusiones y los malentendidos y los conflictos en la relaciones sociales—” (10)

4.3.3 Exilio y recepción, el paso de los años y la discriminación

La RDA fue un país, con un Estado ideológico a fin con el gobierno de Allende, que pudo asilar políticamente a aquellos chilenos y chilenas que debieron salir a raíz del golpe militar. Siendo ese un territorio que presentaba una clara inclinación socialista. Los exiliados fueron muy bien recibidos por los alemanes, ya que estos últimos sabían y comprendían los difíciles momentos que atravesaba el país, es

decir, solidaridad con el presidente Allende y el pueblo chileno (Rojas Mira & Santoni, 2013). Así lo detalla:

Al comienzo, era una cosa emocionante, porque estaban con la noción de que un presidente haya sido elegido democráticamente para construir otra sociedad era un hecho único, una revolución no armada, sin fuego ni nada, único en el mundo. Y que haya... porque el golpe fue tan brutal... ellos nos abrazaban en la calle llorando, en la calle, cualquier persona “¿usted es chileno?” y nos abrazaban llorando los primeros años. Después, tú tomabas un taxi y el taxista te decía “claro, usted está viviendo en un departamento que estaba destinado para mi familia” ... por ejemplo. (Entrevista 5:87)

Sin embargo, tal cual comenta la entrevistada, la recepción hacia los migrantes no siempre fue la misma, ya que se hacían comentarios discriminatorios hacia sus personas. Este es un hecho que no solo atañe a lo que ocurrió en ese país, sino también, se podría hacer el paralelo de lo que ocurre en el Chile actual y el alto número de personas migrantes que llegan al país en busca de mejores condiciones de vida. Aclarando, de todos modos, que la migración que hasta la fecha ha recibido Chile, ha sido más bien voluntaria y no un exilio impuesto por un gobierno de facto como ocurrió en Chile.

Y un día fuimos con una amiga, porque no me acuerdo qué, nos queríamos comprar algo bonito y nos fuimos [...] Y había unas rubias regias que nos miraban y seguían conversando, que nos miraban y seguían conversando. Entonces mi amiga pone la mano en la mesa y les dice: “¿a ustedes les molesta el pelo negro?, porque si a ustedes les molesta el pelo negro, pásenme el libro para la atención al cliente”, (las otras contestaron) “ay no... ¡qué sé yo qué!”. Bueno, eso en la RDA, y yo cuando estuve el Berlín Occidental, [...] Entonces abro la puerta, abro la puerta de la boutique, y la vieja alemana me dice “aquí no se atienden turcos”, entonces yo no le dije yo no soy turca, sino que tomé la puerta de vidrio y se la cerré, que a la hora que se quiebra esa puerta tú sabes que me habría pasado... pero, o sea, una discriminación del porte de un buque. Claro, una puede ser turca

también, ¿por qué no? y aunque diga chilena, tampoco me atiende... o sea, (risas)
(Entrevista 5:101)

La identidad y su aprehensión desde lo más radical, gira en la discriminación. Es cierto, pertenecemos a culturas distintas y es común observar las diferencias, pero no así la discriminación que puede hacer caer en actitudes de odio hacia las personas.

4.3.4 El retorno a Chile

La entrevistada relata que, durante el exilio, siempre tuvo el deseo de retornar al país. Que si bien, Alemania era un país que se encontraba más desarrollado, en donde existían más oportunidad, su deseo era volver. Esa espera tardó once años, su exilio comienza en 1974 y su regreso en 1985. Naldy narra que estaba con la “L” en su pasaporte, lo que significaba, estar en las listas negras de personas exiliadas a las cuales se les negaba el ingreso a Chile, esta fue una medida implantada por el gobierno cívico-militar. Cuenta que fue tanta la presión que se ejerció internacionalmente sobre el país, que la dictadura tuvo que liberar las listas. En ese momento pudo Naldy regresar. Sin embargo, Naldy y quien era su pareja en ese momento Zepel, tardaron dos años más, ya que era un problema sacar a un ciudadano de la RDA a un país en dictadura fascista. Debieron casarse y realizar algunos trámites que les permitieran realizar el viaje. Según el relato:

Bueno, llegando al aeropuerto, nos metieron adentro de una sala y nos revisaron todo, absolutamente todo. Y después me llamaron de nuevo a un interrogatorio ahí en el Ministerio de Defensa que queda por Bulnes y fui y, me sometieron a interrogatorio: ¿usted era comunista? ¿usted es comunista? (silencio)... no, le dije yo. ¿usted era comunista? No, le dije yo –y en mis adentros dije yo soy comunista, no era comunista- (risas) (Entrevista 5:228)

Queda en claro la persecución y despliegue represivo que ejercía la dictadura sobre quienes tenían un pensamiento político distinto. También, que en claro la militancia política de la entrevistada, la cual se mantenía tras el exilio, con más fuerza luego de saber todos los horrores cometidos y la propia vivencia como testigo, el relato continúa del siguiente modo:

Bueno, fueron cosas fuertes, una vez nos allanaron, menos mal que en el tiempo que nos allanaron había campeonato mundial de futbol y los tipos se pusieron a mirar el partido de Chile ¡y qué sé yo qué! Los tipos miraron por arriba, que era como de rutina. (Entrevista 5:233)

El hostigamiento y persecución de parte de la dictadura seguía efectuándose, la entrevistada nos narra un espacio de la historia de Chile, en donde las libertades individuales estaban restringidas, es un período de la historia que marcó significativamente a quienes lo vivieron. En relación a cómo se vivía la protagonista relata:

Se vivían con miedo esas situaciones. Era el año 85, cinco años después vino todo, es decir, el allanamiento era en el marco del secuestro de no me acuerdo quién, del Edwards parece, una cosa así. Entonces señalaban casas en donde podía haber sospechosos de militancia o ¡qué sé yo qué! No, si nos tenían absolutamente marcados. (Entrevista 5:237)

El asedio político fue un factor importante durante la dictadura, quienes hayan trabajado en pos de derrocar al dictador, debieron actuar de manera precavida y resguardar los núcleos de confianza.

4.3.5 Para la memoria del país, una reflexión actual

Se reflexiona en torno a los temas que se siguen tratando en Chile, como lo fue la dictadura cívico-militar. La lucha incansable de las personas que se vieron directamente afectadas, ha sido el motor para llevar adelante iniciativas que empujen al Estado a reparar de algún modo, las acciones cometidas en

dictadura. Sin embargo, a la luz de los hechos, aún no se han realizado investigaciones y acciones que logren llegar a la verdad de ciertos crímenes, como tampoco se ha podido eliminar los pactos de silencio que encubren a quienes fueron responsables, y es por eso que la memoria se sigue expresando.

En relación a las luchas que se dieron por la verdad y la justicia, Stern (2012) define las memorias que se produjeron para denunciar las acciones cometidas por la dictadura en Chile. Los objetivos se centraban en visibilizar las violencias del Estado chileno en contra de su pueblo y así, mitigar de alguna forma su accionar, memoria de “Las realidades negadas”. El autor, también caracteriza otro tipo de memoria que surge en el retorno a la democracia, “Sinergia conflictiva” que se produjo entre el estado y la población civil, para este período fue necesario el accionar de estos dos agentes.

El presente en Chile posee memorias en disputas (Jelin, 2002), entre quienes estuvieron en contra del régimen militar y quienes estuvieron a favor. Estas memorias, se han mantenido en confrontación, pero sin conflicto activo, porque se encontraban en períodos calmos de la sociedad. Sin embargo, a raíz del estallido del 18 de octubre 2019, la sociedad entró en una etapa de polarización de la política e ideologías, la cual se sostiene por memorias subterráneas que emergen de períodos críticos no resueltos.(Jelin, 2002; Pollak, 2006), al consultar sobre el estallido social, la entrevistada responde:

Porque no está olvidado nada, porque personalmente puedo comunicarme con gente que fue y que pensó distinto, muy a contra, pero entiendo que... hay otras cosas del ser humano que se tengan que seguir valorando. No tengo amistades que hayan sido pinochetistas, no puedo tenerlo, pero tampoco odio con la gente que haya sido convencida de que era lo mejor para Chile y toda la cuestión, no puedo tener una amistad, pero si puedo comunicarme, no con los culpables, evidentemente, sino, con una masa que pensó que era lo mejor, que te salvaron del algo terrible ¿ya? Me da un poco de compasión y me da un poquito de desprecio, un poquito de sentirme en el lugar superior, un poquito de pobre, me

entiendes, no odio, odio evidentemente a los criminales. Y todavía, cuando escucho a algunos políticos es un desprecio, es un asco, pero las caras duras, asco. (Entrevista 4:124)

Cuando Naldy hace referencia a aquellas personas que aún hoy, poseen una memoria que apoya y apoyó el régimen militar, conecta con otra memoria estudiada por Stern (2012), “La memoria oficial salvadora”, con la cual se instaló la idea de que el golpe era la mejor opción para salvar al país del caos en el cual estaba sumergido y del gobierno marxista hacia el cual avanzaba.

Las entrevistas se realizaron en el año 2020, ya habiendo pasado por el 18 de octubre de 2019, en donde el país vivió un estallido social de grandes proporciones, donde las personas pudieron demostrar el descontento social que existe en Chile a raíz, principalmente de la desigualdad que existe, la entrevistada comenta como observa este proceso:

Lo observo con esperanza, lo observo con entusiasmo, lo observo con alegría, con reconciliación con la gente, porque el hecho de que claro, no había muchas opciones, pero el hecho de haber elegido a Piñera de nuevo, que Chile le haya dado la mayoría así era un desaliento, una depresión horrible, entonces ver que la gente despertó de esa manera sin liderazgo alguno de que fueron llevados como ovejitas ¿ya? Si no que, espontáneamente y esa masificación evidentemente que me llenó de esperanza de saber que va a ser una época difícilísima pero que hemos pasado por épocas difícilísimas ¿ya? Que yo evidentemente, a estas alturas de mi vida, a mí me tocó otra época difícilísima, no iba a hacer mucho si no que poner voto, poner voz, poner olla... pero nada más. Y feliz que empiecen a organizarse la gente y que ojalá que se sigan organizando, yo creo que sí, hay muchos núcleos de organización para el futuro. Yo no pertenezco a ninguno de esos grupos porque aquí en Santiago no tengo un grupo de gente a fines de historia como en Valparaíso ¿ya? Pero sí lo veo como el estallido mismo. (Entrevista 4:134)

A través del estallido se vio cómo las memorias subalternas emergían en oposición a las memorias instauradas y oficiales, reclamando dignidad por todos los años de abuso, opresión y discriminación (Pollak, 2006)

Capítulo 5: Conclusiones

El trabajo de memoria que se realizó con la actriz y pedagoga Naldy Hernández, nos ayuda a revisar el pasado, las memorias existentes, la historia establecida y generar nuevos sentidos que se observan desde nuestro presente.

Abordar las memorias teatrales de la entrevistada, nos enmarca en contextos que exceden la memoria local porteña, siendo todos sus aspectos significativos para comprender a la persona en sí, construyéndose con sus discursos y acciones. Por ende, si bien se pueden clasificar los distintos marcos sociales en los cuales se desarrolló la actriz, no pueden comprenderse de manera aislada, pues son un enjambre de eslabones que conforman una memoria completa.

Sin embargo, la memoria de la entrevistada, a nivel teatral comienza a desarrollarse en Valparaíso, luego, se expande en el extranjero y en sus trabajos en Santiago, para después, volverse a asentar en el puerto.

Cuando nos referimos al comienzo teatral, hacemos las conexiones con: el inicio de la profesionalización en Valparaíso de la Carrera de Teatro, a través de la compañía a la cual ella perteneció, en la Universidad de Chile Sede Valparaíso, como extensión de la Universidad de Chile Sede Santiago y, todo el nexo de artistas escénicos con los cuales Naldy Hernández había tenido oportunidad de compartir. Es decir, ella posa su memoria, en la memoria teatral porteña y la memoria teatral santiaguina.

La apertura de mundo y profundización para la pedagogía teatral de la actuación realista y brechtiana, tiene lugar debido al exilio que vivió entre los años 1974 al 1985, en la RDA. Será ahí donde habite y construya para crear, siempre arraigada con los acontecimientos nacionales vinculados a la Dictadura cívico-militar. Ella es parte de una memoria que compartieron cientos de exiliados, entre

ellos artistas, que visibilizaron al mundo los atropellos a los derechos humanos, fueron ellos y ellas las que construyeron las memorias de los desterrados y quienes lucharon por revertir esa situación.

Si bien el exilio fue una acción forzada que guardará para siempre un quiebre doloroso para todos y todas quienes tuvieron que partir, dejando atrás familias, profesiones y la lucha por un ideal en el territorio chileno. Este desarraigo también, significó para la actriz como para otras personas en la misma situación, un momento de aprendizaje y profundización, en este caso teatral. Tal como reconoce la entrevistada, ese fue el momento donde perfeccionó una metodología de trabajo que pudo profundizar en Alemania, para luego llegar a poner en práctica con los y las estudiantes chilenos que formó a su retorno en Chile. Lo aprendido teatralmente de la idiosincrasia alemana, lo adaptó y volcó a la idiosincrasia de estudiantes chilenos, siendo esta adaptación de información más sencillo para ella, pues es chilena y ya pertenecía a esa identidad.

El trabajo teatral, con su retorno del exilio y la vuelta a la democracia, la inscribe en los años ´90 en la memoria nacional, al trabajar con el destacado director y dramaturgo Ramón Griffero, en obras que han marcado generaciones de teatristas nuevos con montajes como “Río abajo”, “Cinema Utoppia” o “Éxtasis”. Estas representaciones teatrales expusieron las contradicciones de un país quebrado por la dictadura y perdido en la reincorporación a la democracia. En las obras del director no solo se imponía el discurso, sino todo un aparataje y estética que transformaron la escena de aquel momento. Este tipo de teatro que realizó la entrevistada, se adscribe a una nueva manera de presentar la memoria de un país, en relación a lo no dicho, a lo borrado y en la forma de representar un cuerpo ausente. De hecho, es la actriz quien en la obra “Río abajo” interpreta a una mujer que carga con un esposo desaparecido.

Naldy, en los años 2020, volvió a asentar en Valparaíso su quehacer teatral, siendo parte del cuerpo docente de la Carrera de Teatro de la Universidad

de Playa Ancha que se volvió a abrir tras el paso de la Dictadura. Tuvo que pasar más de 20 años para que la formación profesional Universitaria se volviera a instalar, para generar nuevos artistas escénicos a nivel local. En este importante hecho para la historia del teatro local, Naldy también estuvo presente. Formando a una gran cantidad de artistas que hoy son las y los directores, las y los intérpretes, las y los diseñadores teatrales, las y los docentes que hoy ejercen como teatristas a nivel local y nacional.

Para las proyecciones del teatro local, se sugiere registrar, archivar y analizar las nuevas creaciones, la proliferación de artistas y compañías, para comprender cuáles son las construcciones identitarias que forman el teatro local. Dando lugar a las diversas voces, abarcando las pluralidades de formas y discursos, tanto de los espacios de formación, del teatro de sala, del teatro callejero, del teatro que se lleva a las escuelas, cerros, hospitales o cárceles.

Naldy, es integrante de la memoria teatral que ha quedado inscrita para la posterioridad, siendo parte de hitos significativos del teatro nacional y local, del teatro establecido y reconocido como tal. Si bien, su participación no corresponde al de gestora de aquellos hechos, si ha sido considerada para ser partícipe de dichos acontecimientos, puesto que se ha demostrado ser una potente actriz y una maestra con gran vocación para la enseñanza teatral.

Releer los relatos vinculados al cómo ha abordado sus personajes o la visión que llevó a cabo cuando fue profesora de teatro, nos da la posibilidad de observarnos y reflexionar en nuestras propias prácticas y discursos en torno al quehacer teatral.

Por otro lado, comprender las dimensiones en las cuales se insertan las construcciones sociales de las cuales somos parte, es una tarea individual y también colectiva. Una práctica que se ha ido instalando y que nos insta a atender con más detención todas aquellas ideas y acciones que hemos tomado como

inocuas, ya que, están tan naturalizados e instaurados en nuestras realidades que cuesta trabajo desprenderse y transformarse.

Ya desde hace un tiempo ha sido la labor realizada por mujeres y disidencias, desde la academia y fuera de ella, para cuestionar los moldes impuestos por la sociedad. Los cambios son difíciles de aceptar, pues los asuntos cuestionados nos remueven las bases en las cuales se ha formado la red de sentidos y operaciones a las cuales hemos estado acostumbrados y acostumbradas.

No obstante, es menester reflexionar en relación a estos cuestionamientos e instalar las problemáticas que apuntan a las construcciones patriarcales, elitistas, clasistas y racistas.

La conformación del teatro nacional y porteño también se ha visto atravesado por maneras binarias de observar las prácticas, en donde los hombres han ocupado históricamente cargos o roles para la dirección, la dramaturgia o la escenotecnia; en cambio, las mujeres han ejercido los roles de la interpretación, la producción y la enseñanza. A raíz de esto mismo, nace en Valparaíso el Primer Festival de teatro Porteño Femenino GESTA, en el año 2013, el cual, en sus diferentes versiones, ha buscado potenciar la creación de mujeres en los ámbitos de la dirección y la dramaturgia local, incentivando a las mujeres a entregar sus visiones estéticas y políticas en sus obras. Como consecuencia, hoy existen varias compañías que sus integrantes han salido de la Carreras de Teatro de la Región, que se conforman por mujeres y que plantear su quehacer desde el reconocerse como mujeres insertas en sociedades patriarcales.

En este contexto situamos a la entrevistada, su discurso devela a una mujer que ha podido llevar adelante su vida personal y laboral, en condiciones mucho más favorables que otras mujeres contemporáneas a ella. Sin embargo, no existe un relato fuerte que haga pensar que Naldy se posiciona políticamente

desde el habitar un cuerpo femenino, aun cuando apoye las ideas que vienen desde ese lugar.

Ella está incluida en los patrones regulares y oficiales que se les destinan a las mujeres, ya que ella también, responde a su tiempo. Es así, como siempre ha tomado los roles de interpretación y de la enseñanza, mayoritariamente, lugares comunes en donde se han desarrollado las mujeres. No obstante, también son los roles que ella ha deseado desarrollar, porque en ellos ha volcado toda su vocación innata.

La maternidad, será un tema relevante en una parte de la vida de la actriz. La imposibilidad de procrear puede causar contradicción en la mente y el cuerpo de una mujer, comprendiendo que la maternidad se ha visto y entendido como un aspecto naturalizado de la vida de las mujeres. En el mundo que vivimos, los cuerpos, mentes y emociones de las mujeres han sido ampliamente castigados, a través de violencias físicas y simbólicas. Las memorias de la actriz son tan personales e íntimos, como propone Jelin (2020), que logran conmover y transmitir lo sustancial de ese pasado para su identidad actual.

La militancia política, aun cuando asumida, queda encapsulada en los períodos más oscuros de la historia de este país, cargando memorias que caen en silencios, en omisiones y lugares que dan a entender lo traumático que debe ser, volver a pasar por el cuerpo dichas memorias que remueven y que hacen comprender de la fragilidad de la existencia humana en manos del terror. De este modo, se vuelva aún más significativo el exponer las huellas de aquellas historias de vidas que entregaron todo por los ideales políticos y el quehacer teatral, creando un ámbito indisoluble entre la política y el teatro.

Este lugar inseparable que ha creado Naldy entre el teatro y su pensamiento político, se ve reflejado en su forma de interpretar, en personajes, en obras que ha representado y, en su afinidad con la actuación brechtiana

Se cree que, necesario apreciar a nuestros creadores y creadoras teatrales, que han impulsado, influenciado y formado a los artistas escénicos que hoy escriben la memoria del teatro porteño del mañana. Pues es indispensable cargar de sentido las fechas, los nombres, acontecimientos y lugares que han albergado el teatro porteño, comprendiendo cómo una memoria individual puede hacer eco de una memoria compartida, que nos pertenece y que, ha formado la identidad diversa y fructífera en la cual se encuentra el teatro porteño, sin obviar todas las dificultades que el quehacer teatral conlleva.

De este modo, el trabajo de memoria realizado con los relatos de Naldy, a través de las construcciones que realiza de sus discursos, nos permite mirar al pasado desde las perspectivas y significados que hoy le damos a esa memoria, haciéndonos interpelar el convulsionado presente que vivimos. Reconstruyendo una memoria compartida para todos y todas las que hacemos del teatro nuestra forma de vida.

En esta experiencia de investigación, haber sido la receptora de una parte de las memorias de la actriz por varios momentos me llenó de escalofríos. Los relatos de un pasado como herida nacional que emergen de manera abrupta con el despertar social del 18 de octubre de 2019. Las fuerzas armadas, las balas, los toques de queda, las y los mutilados, las y los muertos... nos hacen comprender que las memorias que se creían soterradas por el tiempo se encuentran más presentes que nunca.

Por último, el patrimonio inmaterial teatral de la ciudad de Valparaíso, se sugiere ser tratado desde la identidad que han creado quienes trabajaron porque existiera la práctica teatral en la ciudad, así como, la identidad que se forma a partir de las y los nuevos expositores del arte teatral. De manera significativa en este lugar están quienes han formados a las y los teatristas y, en ese sentido se inscribe la figura de la actriz y maestra Naldy Hernández. Su relación con el teatro en todos los sentidos: como actriz y docente teatral; su relación con los hechos

traumáticos que se acontecieron en el país, que se conectan con su militancia y posterior exilio a la RDA; la relación de Naldy-mujer y su integración en un enjambre de significancias en las cuales las mujeres están en desmedro, hacen de ella, una intérprete que, en el escenario, a sus 86 años, actúa cargando toda una memoria-país en su cuerpo.

El patrimonio intangible local y teatral, se podría revelar a la comunidad artística, poniendo en valor las manifestaciones del quehacer teatral inscrito en el territorio porteño. Desde este punto de vista, se considera oportuno que existiese reconocimiento a las personas que han insistido por llevar adelante una práctica carga de sentido, profesional, político y consecuente.

Una iniciativa, sería homenajear a la actriz y maestra Naldy Hernández, por sus años de trabajo y dedicación en la labor teatral, enfocado en su memoria arraigada al puerto de Valparaíso. Esta actividad debiese emerger desde las plataformas que están creadas para fomentar el trabajo de mujeres en las distintas áreas de la creación. Transfiriendo esta memoria a las nuevas generaciones, de manera de no perder las raíces que propician la realización escénica.

Fomentar la investigación de memoria en la Región de Valparaíso, en el territorio mismo, para visibilizar el trabajo que se ha levantado en la zona, apropiándonos de una identidad que nos hace ser quienes somos y crear como creamos. De este modo, incrementar más puntos de comparación y la reflexión teatral. Esta actitud nos colaboraría a descentralizar la práctica y la investigación.

Bibliografía:

- Alano, J. C., & Kong, C. (2012). *La dramaturgia nacional como forma de resistencia al Régimen Militar VII Congreso Chileno de Sociología PreALAS Chile 2012*.
- Ballesteros Velázquez, B. (C). (2014). *Taller de investigación cualitativa*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Becerra, M. (2011). Ciudadanía Femenina y Maternidad en los Inicios del Siglo XX : las Dos Caras de la Moneda. *Revista Nomadías*, 14, 59–77.
- Bonfil Batalla, G. (2004). Pensar nuestra cultura. Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. *Diálogos en la acción*, 117–134.
- Bravo-Elizondo, P. (1986). Ramón Griffiero: Nuevos espacios, nuevo teatro. *Latin America Theatre Review*, 95–101.
- Bueno, G. (2003). Sobre el concepto de «memoria histórica común». *El Catoblepas*, 11, 2.
<https://doi.org/http://www.nodulo.org/ec/2003/n011p02.htm>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. <https://doi.org/10.33324/uv.v1i75.214>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: PAIDÓS.
- Cáceres Pinto, I. (2011). Teatro Callejero en la década de 1980 o cómo las calles se transformaron en Historia. En R. Rubio (Ed.), *HAZ TU TESIS EN CULTURA 2010*. (pp. 94–121). Santiago: Consejo Nacional de las Culturas y las Artes.
- Díaz Lobos, P. (2011). *Historia del Teatro en Valparaíso durante el siglo XX* (Universida). Chile.

- Fumey, R. (2001). Poética: la Dramaturgia del Espacio. *Apuntes*, 119(120), 75–82.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas*. Recuperado de https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar (Ed.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía* (pp. 16–33). Granada.
- Grossberg, L. (2003). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? En S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 148–180). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Guerrero, E. (1991). TEATRO CHILENO CONTEMPORÁNEO: Una Visión Panorámica de las Dos Últimas Décadas. *Aisthesis Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile*, N° 24, 55–63.
- Halbwachs, M. (1950). *La memoria colectiva*.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita <<identidad>>? En S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13–39). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria* (S. A. Siglo XXI de España Editores, Ed.). <https://doi.org/10.4000/books.eunrn.878>
- Kaufman, S. G. (1998). Sobre violencia social, trauma y memoria. <http://www.cholonautasedupemodulosbiblioteca2php/IdDocumento0267>, (1915), 1–20.
- Kaufman, S. G. (2015). *Testimonio y violencia social . Apuntes sobre subjetividad y narrativas . 14*, 82–95.

- Kingman, E. (2004). Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (20), 26–34. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50902003>
- Lamas, M. (1999). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género. *Papeles de población*, 5(21), 147–178. [https://doi.org/10.1016/S0188-9478\(16\)30100-1](https://doi.org/10.1016/S0188-9478(16)30100-1)
- Lechner, N. (1998). Nuestros miedos. *Perfiles Latinoamericanos*, 7(13), 179–198.
- Marcos Arévalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925–956.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Norambuena, C. (2008). El exilio chileno :río profundo de la cultura iberoamericana. *Sociohistórica*, 23/24, 163–195.
- Núñez, J. (2013). Poéticas de la memoria en el teatro chileno: Prácticas escénicas entre 1973 y 1990. *Acta Sociológica*, 61, 37–60. [https://doi.org/10.1016/s0186-6028\(13\)70989-7](https://doi.org/10.1016/s0186-6028(13)70989-7)
- Ortiz, R. (1995). Cultura , modernidad e identidades. *Nueva Sociedad*, (137), 17–23.
- Palacios, P. (2012). Gestión patrimonial y enfoque de género. Rastreado los cruces posibles. En *Daniela Marsal (c) Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 255–278). Chile.
- Palomar Vereza, C. (2005). Maternidad: Historia y Cultura. *La Ventana*, 22, 35–67.
- Piga, D. (2001). El sexagésimo aniversario del Teatro Experimental de la

- Universidad de Chile. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 53(9), 189–197. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Piña, J. A. (2009). *Historia del teatro en Chile 1890-1940* (RIL editor). Santiago.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Al Margen.
- Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad. Universidad de Barcelona*, 27, 63–76.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido* (Editions d). Buenos Aires.
- Rojas, B., & Sentis Herrmann, V. (2016). Valparaíso, patrimonio de la eterna decadencia: decadentismo, panoptismo y nihilismo en la literatura porteña. *Hybris: revista de filosofía*, 7(1), 183–214.
- Rojas Mira, C., & Santoni, A. (2013). Geografía política del exilio chileno : los diferentes rostros de la solidaridad. *Perfiles Latinoamericanos*, 41, 123–142.
- Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983* (Ediciones). Madrid.
- Sanfuentes, O. (2012). ¿Por qué recordar? Algunas reflexiones acerca de la relación entre memoria y patrimonio. En Daniela Marsal © *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. (pp. 55–72). Chile.
- Sentis Herrmann, V. (2017). Formación actoral en Valparaíso: Cuando la educación teatral universitaria es regulada por el Mercado. *Argus-a Artes & Humanidades*, VI(23), 1–17.
- Sentis Herrmann, V., & Saavedra González, L. (2017). Voces políticas desde el puerto : la dramaturgia de Valparaíso en el *Political Voices from the Port : Dramaturgy in Valparaíso in the XXI Century*. 142, 51–69.
- Sentis, V. (2012). Teatro en Valparaíso 1950-2000.

<https://doi.org/historiadelteatroenvalparaiso.com/>

Sentis, V., & Saavedra, L. (2015). *Teatro en Valparaíso 2000-2010*.

<https://doi.org/Recuperado de http://www.historiadelteatroenvalparaiso.com/>

Stern, S. (2012). Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011. *Anuario de la Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes*, 0(24), 99–119.

Traverso, E. (2011). Historiografía y memoria : Interpretar el siglo XX . *Aletheia*, 1(2), 1–15.

Versényi, A. (1996). *El teatro en América Latina*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.

Villegas, J. (1984). El discurso teatral y el discurso crítico: el caso de Chile. *Anales de la Universidad de Chile*, 5°(N° 5), 317–336.

Villegas, J. (2009). El teatro Chileno de la postdictadura. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 69–70(69), 189–205.

Visacovsky, S. E. (2007). Cuando las sociedades conciben el pasado como “memoria”: Un análisis sobre verdad histórica, justicia y prácticas sociales de narración a partir de un caso argentino. *Antípoda*, 4, 49–74.

Anexo 1: Consentimiento Informado de la entrevistada



Dirección de Investigación
Comité Ético-Científico
CEC-UPLA
Email: cecupla@upla.cl

**FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
PARA PARTICIPANTES**

Estimada Sra.: Naldi Hernández Gómez

Usted ha sido invitada a participar en la investigación titulada "Memoria teatral, teatro/mujer/política a través de los relatos de la actriz Naldi Hernández", a cargo de la investigadora Licenciada en Artes Escénicas, Fabiola Díaz Romero.

Este es un formulario de consentimiento informado, que tiene como objetivo entregar toda la información Ud. necesite para decidir si desea participar o no en esta investigación. Fabiola Díaz hablará con usted para explicarle en qué consiste la investigación y usted puede realizar todas las preguntas que desee en cualquier momento antes de tomar una decisión. Si usted está de acuerdo en participar se le pedirá que firme este formulario de consentimiento y se le entregará una copia de este documento.

El propósito de este estudio es comprender y analizar memoria teatral, colectiva (compartida) y local para la ciudad de Valparaíso a través de los relatos de la actriz y pedagoga teatral Naldi Hernández Gómez, para una dimensión patrimonial.

Consiste en la recopilación a través de bibliografía pertinente para el marco teórico, entendido en los conceptos de memoria, género y patrimonio, contrastando dicho material con los relatos de la actriz; lo que permitirá comprender y analizar la memoria teatral porteña.

Por medio de este documento se le solicita su participación en este estudio, porque la selección de la actriz y pedagoga teatral responde a una gran trayectoria teatral tanto como actriz destacándose a nivel nacional como local en la ciudad de Valparaíso y por su labor pedagógica para la formación de artistas escénicos

Su participación es voluntaria, y consistirá en entrevistas en profundidad, grabadas en formato audio y video.

Se le pedirá que de forma abierta y en confianza pueda expresar a través de las entrevistas relatos de su memoria.

La actividad tendrá una duración de 40 a 60 minutos, en 5 sesiones y se realizará en el domicilio de la entrevistada, ubicado en Providencia, Santiago de Chile.

Su participación en esta investigación no conlleva ningún riesgo para su integridad

Si usted no desea participar esto no implicará sanción alguna. Además, usted tiene el derecho de negarse a responder preguntas concretas, y puede optar por retirarse de este estudio en cualquier momento. Su privacidad será protegida, pues la información recogida en esta investigación será

Última versión 20-06-2019

utilizada solo con los fines investigativos, cuidando la privacidad y el almacenamiento de los datos a cargo de Fabiola Díaz Romero

Usted se beneficiará de manera indirecta, ya que la información recopilada a partir de su participación será de utilidad para la comunidad artística y teatral porteña.

Su participación en este estudio no implica ningún costo para usted, así como tampoco, existirá un pago por su participación, es decir no hay dinero de por medio.

Si usted desea se le entregará un informe con los resultados obtenidos una vez finalizada la investigación.

Los resultados del estudio serán utilizados con fines científicos, de divulgación en las conclusiones de la misma investigación.

Si tiene dudas o consultas respecto de la participación en este estudio puede contactar al investigador/a responsable de este estudio Fabiola Díaz Romero. Sus datos de contacto son los siguientes: Teléfono +56988907575 y correo electrónico fabioladiazromero@gmail.com

Si durante la investigación usted tiene algún comentario o preocupación respecto al desarrollo de la investigación, o alguna pregunta respecto a sus derechos al participar en este estudio, puede dirigirse al Comité Ético Científico de la Universidad de Playa Ancha, al correo electrónico cecupla@upla.cl

Quedando en claro los objetivos del estudio, la explicitación de mi participación, posibles riesgos y beneficios (en caso de haberlos), confidencialidad y aclaración de la información, acepto voluntariamente participar en este estudio.

ACTA DE CONSENTIMIENTO

Yo, Naldi Hernández Gómer, Rut. 3.183.466-K, he leído y discutido la información anterior con el investigador responsable del estudio y mis preguntas han sido respondidas adecuadamente. Se me ha aclarado, además, que puedo realizar preguntas en cualquier momento de la investigación.

Se me ha informado el objetivo del estudio, los procedimientos y actividades que implica este estudio, y los posibles riesgos y beneficios (en caso de haberlos).

Se me ha informado, además, que mi participación es voluntaria y que podré renunciar a participar en el estudio en cualquier momento, sin causa y sin consecuencia alguna.

Si durante el transcurso de la investigación, surge información relevante para continuar participando en el estudio, el investigador deberá entregar esta información.

He sido informado y entiendo que los datos obtenidos en el estudio pueden ser publicados o difundidos con fines científicos o educativos.

Si durante el transcurso de la investigación me surgen dudas respecto a la investigación o sobre mi participación en el estudio puedo contactarme con la Investigadora Responsable Fabiola Díaz Romero, Teléfono +56988907575 y correo electrónico fabioladiazromero@gmail.com

Declaro estar libre de presión para decidir mi participación en el estudio.

Acepto participar en la investigación titulada "Memoria teatral, teatro/mujer/política a través de los relatos de la actriz Naldi Hernández.

Recibiré una copia firmada y fechada de este consentimiento.

Naldi Hernández G.

Hernández

Fabiola Díaz Romero

[Firma]

Nombre y Firma Participante

Nombre y Firma de la Investigadora
responsable

Fecha 30/06/2020