

## **De la realidad a la escena. Vulnerabilidad y potencia política en el teatro testimonial**

*From reality to the stage. Vulnerability and political potency in testimonial theatre*

**Diego López Francia**

Universidad Concordia, Montreal, Canadá

dlopez@pucp.pe

ORCID: 0000-0002-8588-9034

### **Resumen**

La vulnerabilidad es un componente fundamental de las artes escénicas. El cuerpo performando “aquí y ahora” se encuentra en riesgo constante de concretar lo preparado en los ensayos, además de estar expuesto a la mirada y juicio del público. En el teatro testimonial, que presenta personas, testimonios y documentos reales, la vulnerabilidad de quien está en escena adquiere otra dimensión; en tanto que quien performa, en lugar de representar a un personaje, presenta su propia historia. Este paso de la realidad a la escena, que puede entenderse como un acto de “quitarse la máscara”, genera una identificación directa con el público, que revela el alto potencial de impacto político del teatro testimonial. Así, tomando como caso de estudio la obra *Padre Nuestro*, este artículo explora la relación entre vulnerabilidad y potencia política en el proceso creativo y resultado de un espectáculo testimonial, a través de un análisis filosófico-performativo del paso del “yo de la realidad” al “yo de la escena”.

**Palabras clave:** teatro testimonial, teatro documental, vulnerabilidad, potencia política, máscara

### **Abstract**

Vulnerability is a fundamental component of Performing Arts. The body performing “here and now” is constantly at risk of realising what has been prepared in rehearsals, in addition to being exposed to the gaze and judgement of the audience. In Testimonial Theatre -which presents real people, testimonies, and documents- the performer’s vulnerability acquires another dimension, as the performer presents his/her/their own story instead of representing a character. This passage from reality to the stage, which can be understood as an act of “taking off the mask”, generates a direct identification with the audience, which reveals the high potential of the political impact of Testimonial Theatre. Thus, taking the play *Padre Nuestro* as a case study, this article explores the relationship between vulnerability and political power in the

creative process and outcome of a testimonial play through a philosophical-performative analysis of the passage from the “reality’s self” to the “stage’s self”.

**Keywords:** testimonial theatre, documentary theatre, vulnerability, political power, mask

**Fecha de envío:** 17/9/2022      **Fecha de aceptación:** 11/12/2022

*Todos llevamos máscaras,  
y llega un momento  
en que no podemos quitárnoslas,  
sin arrancarnos la piel.*  
André Berthiaume

El teatro testimonial es una forma dramática cuyo núcleo es el testimonio (De Althaus, 2018). Es un tipo de espectáculo que pone en escena discursos generados por la memoria de una o más personas en función de un tema. Los testimonios pueden ponerse en escena a través de la performance de quienes los generaron (como la obra que motivó este estudio, *Padre Nuestro*, de la dramaturga peruana Mariana de Althaus) o a través de su “puesta en cuerpo” (Contreras, 2017, p. 5) por parte de performers profesionales (como la pionera del género y mundialmente representada, *Monólogos de la vagina*, de Eve Ensler). En esta investigación, nos centraremos en el primer caso<sup>1</sup>. En él, a diferencia de lo que ocurre en un drama con personajes, les performers se presentan en escena narrando una historia personal, recurriendo a testimonios y documentos en diversos formatos, como fotos, videos y cartas. Sin embargo, a pesar de referirse a la realidad, les performers testimoniales forman parte de una pieza escénica y para la audiencia podrían ser personajes de una obra de ficción.

Por otro lado, en esta exposición de la vida real, quien performa está en una particular situación de vulnerabilidad. La palabra *vulnerable* refiere a lo que “puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente” (RAE, 2022). En el hecho escénico, le performer siempre se encuentra en riesgo de concretar lo preparado en

los ensayos, además de estar bajo la constante evaluación de la audiencia. Así, la posibilidad de equivocarse y fracasar está siempre presente. Para la investigadora Brené Brown (2015), ser vulnerable implica la valentía de asumir no solo la posibilidad, sino la realidad del fracaso. En el teatro testimonial, la vulnerabilidad adquiere esta dimensión, pues quien performa “se quita la máscara” y nos muestra sus pérdidas, caídas y derrotas, así como su lucha por superarlas.

Personalmente, viví esto en el espectáculo testimonial *Padre Nuestro*, obra en la que los actores Omar García, Gabriel Iglesias, Giovanni Ciccía y yo presentamos nuestras experiencias como padres e hijos, para abordar los temas de la conformación de la identidad masculina y la paternidad (familiar y política) en el Perú. El público respondía agradeciendo la valentía de contar nuestra historia. El acto simbólico de “quitarse la máscara” en escena fue altamente valorado. Esta experiencia me llevó a preguntar qué genera en la audiencia este “despojarse de la máscara”. Así, bajo una perspectiva filosófico-performativa, y tomando como caso de estudio mi participación en la obra *Padre Nuestro*, la hipótesis de este artículo es que la acción de “sacarse la máscara”, o el paso del “yo de la realidad” (o la persona que decide compartir su historia en un escenario) al “yo de la escena” (o la persona convertida en un híbrido entre una persona real y un personaje), transforma la vulnerabilidad individual de le performer en potencia política. A partir de esa dicotomía persona/personaje, la vulnerabilidad se empodera en escena y el público se identifica con ella, para alcanzar así un alto potencial de impacto político.

### **Le performer y el testimonio**

Cuando fui invitado a participar de *Padre Nuestro*, la idea de poder contar la historia de mi búsqueda de un papá de reemplazo, ante la intermitente presencia de mi padre, me atraía y emocionaba; pero, a la vez, me atemorizaba, cuando me imaginaba expuesto en un escenario como performer de mi propia vida y no como un actor que interpreta un personaje.

Uso el término *performer* y no *actor* o *actriz*, pues refiere a una persona que acciona más allá de que se encuentre en un escenario y tenga la intención de representar, mientras que lo segundo encierra la idea de interpretar a un personaje teatral. Derivo la palabra *performer* de la concepción de performance de Richard Schechner (2004)<sup>2</sup>. El autor entiende la performance como un aspecto de nuestra condición humana, en tanto que siempre estamos preparando y asumiendo roles en función de nuestras distintas identidades, ya sean íntimas o sociales. Partiendo de esta premisa, Schechner entiende como performance no solo a las manifesta-

ciones escénicas tradicionales, como el teatro, la danza y la música, sino también a las prácticas culturales con las que comparten características, como los rituales religiosos, las ceremonias, los deportes y los juegos, e incluso manifestaciones de la vida cotidiana, como nuestras expresiones emocionales, las situaciones familiares y nuestros roles profesionales. Así, mientras que performance es una categoría amplia que refiere a las múltiples posibilidades culturales en que nuestro “yo” se puede manifestar, el teatro que representa personajes puede considerarse un tipo específico de performance (Schechner, 2004)<sup>3</sup>.

En el teatro testimonial, la performance comienza con la generación del testimonio. Un testimonio es la declaración de un testigo o, simplemente, la afirmación de una persona (RAE, 2022). Desde que el performer asume la revisión de su pasado y se entrega a un ejercicio de memoria y construcción de testimonios, comienza su actividad performativa. Como posibilidad del lenguaje, el testimonio, según Giorgio Agamben (2005), es un sistema de relaciones entre lo que se puede decir y lo que no, entre la posibilidad de decir y la existencia de lo dicho. En el límite entre estos dos polos, se encuentra quien performa, trabajando con el testimonio como potencia (al buscarlo en la memoria) y como acto (al afirmarlo en escena).

Por otro lado, la relación del público con el testimonio en un espectáculo testimonial no es nueva, pues el testimonio es uno de los modos actuales en que performamos en el sistema de relaciones del espacio virtual. Las personas del mundo contemporáneo exponen sus experiencias a través de las redes sociales a un público que lo evaluará en diferentes sentidos. ¿Por qué nos sometemos a una situación donde somos altamente vulnerables? La libre entrega al escrutinio público puede entenderse como un intento de nuestra psicología de cubrir vacíos o pérdidas que habitan en nuestra memoria. Para el filósofo Byung-Chul Han (2019), nuestra psicología está sometida al capital, que nos crea necesidades y nos hace trabajar para ellas; además, ha convertido, en el mundo contemporáneo, a los esclavos del antiguo capitalismo en empresarios emprendedores del neoliberalismo, es decir, en amos y esclavos de sí mismos. A través de nuestros testimonios, creamos un discurso personal y una identidad individual en las redes sociales, que nos permite performar en ellas, y obtener así un mecanismo de autocontrol y sumisión al capital. A esto, Han (2019) lo denomina “psicopolítica”, una forma contemporánea y neoliberal de lo que Foucault (1990) llamó “tecnologías del yo”, para referirse a los mecanismos de autodominación corporal, mental o conductual, que desarrollamos con la finalidad de transformarnos en otra versión de nosotros mismos.

En ese sentido, nos hemos acostumbrado al uso del testimonio virtual como una manifestación personal cotidiana. Como señala Leonor Arfuch (2007), existe un interés común en los discursos ligados a la vivencia de construir una narrativa que perpetúe o singularice a una persona a través del relato ordenado de sus experiencias: desde formas académicamente valoradas, como la autobiografía, las correspondencias o los estudios de ciencias sociales; hasta manifestaciones de la cultura popular contemporánea como las entrevistas, los *reality shows* o los relatos de autoayuda. Así, la narrativa vivencial está presente en nuestra vida cotidiana, en los medios de comunicación, en las redes sociales y en el arte. Incluso se podría afirmar, con De Althaus, que “el mundo hoy desconfía de la ficción. Inundado de realidad gracias al Internet y las redes sociales, reclama verdad, pruebas, fotos para cada relato” (2018, p. 17). Por ello, el teatro testimonial no es percibido como un producto artístico distante por el público, sino como una forma dramática correspondiente a la tendencia contemporánea de recurrir al testimonio como manifestación individual o política.

### **La escena de lo real: teatro testimonial y teatro documental**

A través de la puesta en escena de testimonios, el teatro testimonial intenta traer al presente la memoria de un pasado dramático vivido de una manera específica por una o más personas, en relación con un tema o problema que atraviesa históricamente a la sociedad. Por ello, los performers testimoniales se dirigen de manera frontal al público y cuentan su historia haciendo hincapié en hechos que evidencian el drama, el tema y el punto de vista del espectáculo.

Por su referencia directa a la realidad, el teatro testimonial puede ubicarse dentro del llamado teatro de lo real, categoría que incluye “una amplia gama de prácticas y estilos teatrales que reciclan la realidad, ya sea esta personal social, política o histórica” (Martin, 2013, p. 5, traducción mía); tales como teatro documental, teatro basado en la realidad, teatro *verbatim*, teatro autobiográfico, entre otras (Martin, 2013). Sin embargo, las fronteras entre los subgéneros del teatro de lo real son difusas, “la única certeza que se tiene es que existen teatralidades que incluyen material extrapolado del plano de la realidad para introducirse en la dimensión ficcional que permite el espacio de representación teatral” (Dávila, 2018, pp. 26-27). Esto ocurre, por ejemplo, en el biodrama, o biografía escénica de personas comunes (como el *Ciclo Biodrama: Sobre la vida de las personas* de Vivi Tellas en Argentina); en el teatro *verbatim*, en el que los personajes dicen exactamente las palabras de los testimonios reales recogidos en torno a un hecho (como *The Laramie Project* del *Tectonic Theater Project*, en Estados Unidos); y en el teatro testimonial, en el que

los testimonios de personas reales son puestos en escena (como la obra *Mi vida después* de Lola Arias en Argentina) (Dávila, 2018)<sup>4</sup>.

El teatro testimonial puede entenderse como un subgénero del teatro documental. Siguiendo la definición de teatro documento que da Patrice Pavis, como aquel que “solo utiliza documentos y fuentes auténticas [...] en función de [un]a tesis sociopolítica” (1998, p. 451), el teatro documental puede entenderse como una categoría amplia de teatro que utiliza elementos reales en escena con la intención de abordar un tema de interés público. El teatro testimonial, en tanto que documenta hechos reales a través del testimonio, se puede incluir como subgénero del documental. El testimonio constituye aquí un tipo de documento<sup>5</sup>. Por otro lado, el teatro testimonial es diferenciado del documental: “El teatro testimonial es el que se basa en uno o más testimonios. El documental se basa en el documento. El documental puede incluir un testimonio, pero este no es el eje central. Hay teatro documental que no es testimonial, y viceversa” (De Althaus, 2018, pp. 21-22). Extendiendo la idea, el teatro testimonial puede incluir otros tipos de documentos para acompañar el testimonio, pero estos no constituyen el núcleo de la historia ni del tema que se aborda. El documento, ya sea un recorte periodístico, el registro en video de un hecho, un objeto utilizado en una situación determinada, o un testimonio, supone el registro de una memoria, pero no necesariamente lo elaboran quienes protagonizaron los hechos que se evocan, ni fue hecho con la intención de constituir un discurso. El abogado y director de teatro testimonial, Gabriel De la Cruz, señala que su teatro es testimonial porque teje dramaturgias a partir de testimonios de performers, no de documentos (López, 2019)<sup>6</sup>.

El nacimiento del teatro testimonial se puede ubicar en Estados Unidos a partir del trabajo de dramaturgas como Eve Ensler y Emily Mann, quienes siguiendo la tradición del teatro documental a finales del siglo XX, le devuelven la voz a personajes silenciados por la historia, en particular, a mujeres en contextos de guerra y violencia (Fernández, 2012). De manera similar a la de Estados Unidos, el teatro testimonial se ha manifestado intensamente en países como Argentina, Chile y Perú, bajo la misma lógica de visibilizar individuos pertenecientes a contextos de represión política extrema (como las dictaduras), o de discriminación social (como situaciones de inequidad para la mujer y la comunidad LGTBIQ+). En ese sentido, hay algo que unifica al teatro documental y al teatro testimonial: su condición política. De Althaus señala al respecto:

[El teatro documental y el teatro testimonial] tienen un origen muy político. Empezaron el siglo pasado con el propósito de dar

visibilidad a las voces silenciadas de la Historia. Son plataformas ideales para el activismo político. Se hace mucho teatro testimonial o documental de denuncia. [...] El teatro testimonial, aun cuando no sea de denuncia, es tremendamente político por definición, porque pone en escena aquello que está confinado a lo privado, a lo oculto, a lo censurado, a lo incómodo (2018, p. 22).

Al igual que el documental, el teatro testimonial es en esencia político. Performando desde la vulnerabilidad, le testimoniante le dice al público que sus problemas, sus preguntas y sus luchas probablemente sean idénticas a las suyas; y si el público se identifica con ellas, ocurre un hecho altamente político, en tanto que se da atención pública al llamado de una persona cuya vida y contenidos no habían sido observados antes:

el teatro documental y/o de testimonio es, ante todo, un drama que pretende vincular lo privado con lo público; lo individual con lo colectivo; en suma, lo personal con lo político. Además, el impulso de los autores y las autoras que lo cultivan es de cambio social (Dawson, 1999, p. 161, citado en Fernández, 2012, p. 146).

En función de los dos elementos principales de la cita se genera el drama del teatro testimonial y documental: por un lado, en la relación entre lo privado y lo público que establece la obra, que genera reconocimiento e identificación en el espectador; y por otro lado, en la exposición del individuo transformado, que pasa de ser una víctima vulnerable a una persona empoderada y resiliente que hace un llamado a la transformación, “una llamada de atención sobre la vida de unas personas que son como las otras personas” (Brownell, 2013, p. 774). En *Padre Nuestro*, por ejemplo, la exposición de la intimidad del sujeto masculino y la aceptación pública de su vulnerabilidad constituyeron un acto político de desafío a la lógica del patriarcado, la masculinidad hegemónica y lo heteronormativo, aún muy arraigada en nuestros países latinoamericanos.

De esta manera, la potencia política del testimonial radica en su trabajo con, como les llama De Althaus, “sobrevivientes”. Personas que lucharon y sobrevivieron en el intento, y que deciden compartir su historia, “la historia de una pérdida y de una transformación” (2018, p. 22). De la Cruz les llama “voces disidentes”, “personas que se encuentran en la periferia de lo que se entiende como la norma” (López, 2019); personas que usan el testimonio escénico como una herramienta de disidencia, un arma para alzar la voz y completar una lucha política. Así,

además de sobreviviente, le performer-testimoniante es una persona que sigue luchando, al tomar la decisión política de contar su historia.

### **Del “yo de la realidad” al “yo de la escena”**

El proceso creativo de *Padre Nuestro* incluyó ejercicios de memoria, autoobservación, reconocimiento, selección y presentación. A partir de entrevistas y cuestionarios propuestos por la directora, recordaba hechos pasados de mi vida en los que resaltaba mis relaciones, gustos, aprendizajes y fracasos. En esos hechos observaba versiones previas de mí y reconocía aspectos que constituían mi “yo”. Finalmente, seleccionaba los testimonios que mostraban mi conflictiva relación con un padre intermitente y mi búsqueda de un papá de reemplazo<sup>7</sup>.

En este contexto ubico al “yo de la realidad” o el “yo” que toma la decisión política de contar su historia y que se embarca en un proceso de exploración performativa. Esta etapa inicial de memoria permite entrar a la etapa de preparación del “yo de la escena”<sup>8</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el proceso de construcción de un personaje que, concreta o simbólicamente, supone colocarse una máscara; en el teatro testimonial, quien performa se “quita una máscara”. Esto implica un largo recorrido de indecisiones, dudas y miedos. Por ello, la persona que dirige el proceso suele estar muy presente en ese camino de vulnerabilidad. De la Cruz señala que su experiencia como director de testimoniales es la de conducir a sus performers a “liberarse de las máscaras” (López, 2019). Máscaras sociales que han construido a lo largo del tiempo para no incomodar con su lucha y sobrellevar la vida. ¿Cómo atreverse a quitárselas y mostrarse públicamente?<sup>9</sup>. Antes de participar en *Padre Nuestro*, nunca había sido felicitado por mi performance en una obra con frases como “¡qué valiente eres!” o “yo no podría hacerlo”. El teatro testimonial supone reconocimiento y valoración social del acto de quitarse la máscara contando tu historia.

La transformación hacia el “yo de la escena” consiste entonces en “despojarse de la máscara”. Por un lado, el liberarse de la máscara tiene el objetivo de encontrar la verdad de la persona; en esa desnudez del alma radica la verdad escénica del espectáculo. Por otro lado, esa acción revela un camino técnico de creación con miras a obtener un resultado escénico. ¿Pero cuál es el resultado? ¿Es acaso un personaje? Sí y no. El contenido de la performance testimonial es la vida misma. En ese sentido, podemos ver en escena a una persona con nombre propio, contando experiencias que realmente le ocurrieron. Sin embargo, la forma de ese contenido es un producto escénico preparado para ser visto por un público. En otras palabras, el “yo de la escena” es el resultado de un proceso de ensayos: aunque está

compuesto de contenido personal, su forma se prepara como la de un personaje<sup>10</sup>. De este modo, le performer-testimoniante es percibido naturalmente como personaje porque está inserto en un espectáculo teatral<sup>11</sup>. En el paso del “yo de la realidad” al “yo de la escena”, la vulnerabilidad se transforma en potencia política, en posibilidad y fuerza de cambio. Una persona vulnerable decide compartir su lucha contra un gran obstáculo y, tras muchas caídas, su triunfo. Este triunfo puede ser total; pero también parcial, cuando la lucha y la resistencia del testimoniante continúan en su vida diaria, y su subida al escenario es un pequeño paréntesis para alzar la voz y aparecer en el ámbito público<sup>12</sup>.

### Cierre

En síntesis, el performer testimonial asumiendo su vulnerabilidad y afirmando su identidad se “despoja de sus máscaras” y se convierte en un híbrido: una persona que cuenta su propia historia en un escenario, como si fuese un personaje. Así, el “yo de la escena” tiene la posibilidad de darle un giro a la vulnerabilidad individual del “yo de la realidad” y ubicarla en un plano político. La fuerza dramática del teatro testimonial radica en el origen del testimonio. Cuando el público se compromete con la idea de que el testimonio ha sido tomado de la historia real de una persona, se identifica con su vulnerabilidad. Y si esa identificación dispone a la audiencia a un ejercicio de confrontación con su propia realidad y a un eventual cambio, la potencia política de la performance testimonial se realiza. Como señala la investigadora y performer Helena M. Enright (2011), “prestar atención al testimonio de los demás puede ayudarnos a comprender mejor nuestras vidas: tiene el potencial reflexivo de desafiar nuestro propio comportamiento y actitudes” (p. 12, traducción mía). Larga vida al trabajo del teatro testimonial con la realidad, pues aunque esta sea dolorosa y nos muestre vulnerables, es en ese drama de asumir y exponer la vulnerabilidad que radica su potencia política.

### Notas

- 1 Además, si quienes testimonian son también performers del espectáculo, podría tratarse de gente común invitada a subir al escenario, como en *Desde Afuera* (De la Cruz y Rubio, 2014), que convocó a personas de la comunidad LGTBIQ+; o de profesionales, como en *Padre Nuestro* (De Althaus, 2013), que convocó a cuatro actores.
- 2 Para definir performance, Schechner le da una mirada a la antropología y al clásico texto de Ervin Goffman (2001), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

- 3 El término *performance* se utiliza también en Latinoamérica para referirse al *performance art* o arte acción (Taylor, 2016, p. 9).
- 4 Históricamente, los orígenes del teatro documental y los subgéneros del Teatro de lo Real se suelen rastrear en relación con el drama histórico, el teatro político de Erwin Piscator, el teatro épico de Brecht y el Teatro-Documento de Peter Weiss (Dawson, 1999; Enright, 2011; Dávila, 2018). Para otras miradas históricas, véase también, Hernández, P. (2021) y Forsyth y Megson (2009).
- 5 Por ejemplo, vi en Barcelona la obra *Tierras del Sud* (Azkona & Toloza, 2019), sobre el desplazamiento forzado de comunidades mapuches en la Patagonia (Argentina). La información era presentada con sobriedad por dos performers que habían realizado la investigación recopilando documentos históricos y periodísticos, así como testimonios registrados por ellos mismos, ya que se habían acercado a los lugares de los hechos y tomado contacto con algunos de sus protagonistas. Presentaban la información y narraban los hechos de manera neutral y objetiva, mirando de frente al público. No representaban personajes pero sí había un diseño coreográfico y de movimiento de objetos para conformar imágenes y momentos escénicos que ilustraban el contenido y dramatizaban la vivencia de los protagonistas. Esta obra de teatro era documental.
- 6 En *Padre Nuestro*, los performers contábamos nuestros testimonios como hijos y padres, develando las particularidades de la conformación de la identidad masculina en un contexto de clase media limeña desde la segunda mitad de los 70 hasta los años 2013-2014 (años en los que la obra se presentó). Mirábamos directamente al público al contarlos, y en ciertos momentos, recreábamos situaciones, interpretábamos personajes, tocábamos canciones y bailábamos. Recurríamos a ciertos documentos como fotos, cartas y videos personales, pero lo que conducía el espectáculo y generaba una narrativa eran nuestros testimonios. Era una obra testimonial.
- 7 Otra interesante metodología fue la que propuso la directora e investigadora María José Contreras para obtener los testimonios de la obra *Pajarito nuevo la lleva*. Dado que se trataba de recuerdos infantiles ligados al periodo de la dictadura militar en Chile, la verbalización no era suficiente para referirse a experiencias lejanas y complejas; por ello, la propuesta metodológica fue explorar la memoria del cuerpo: “Allí donde la articulación discursiva daba paso a silencios y balbuceos era posible constatar cómo aparecían gestos corporales que entraban en diálogo con las fracturas discursivas. [...] Un análisis detallado de los videos muestra cómo los entrevistados recuperaban *in situ* una memoria que no sabían tener. Las preguntas los sorprenden, los dejan literalmente sin palabras, pero el cuerpo re-acciona, re-actúa y vuelve a vincular el pasado con un presente desde donde

se podía pesquisar esa forma de vida anterior. La gestualidad en estos momentos cobraba una radical importancia, parecía a ratos que el cuerpo fuera encontrando la hebra que permitía relatar la experiencia pasada. Un ejemplo muy claro de esto es la entrevista de Marcela, quien, ante la pregunta ‘¿Y te acuerdas de juegos más tradicionales?’, vacila, titubea y luego inicia a mover sus manos mimando el juego tradicional chileno de la ‘payaya’ (que consiste en lanzar cinco piedras y atraparlas en el aire con la misma mano). Después de unos segundos dice: ‘A la payaya’ (entrevista con Marcela, 2008). El análisis de los videos nos revelaba cómo muchas veces era el gesto el que conducía al recuerdo y en última instancia lo construía” (Contreras, 2017, p. 9) Vale la pena mencionar que en este espectáculo los testimonios luego fueron puestos en cuerpos de performers profesionales.

- 8 Aunque el teatro testimonial se propone presentar testimonios reales, quienes los pongan en escena, sean o no performers profesionales, tendrán un proceso de ensayos.
- 9 A esto se suma el temor a encontrar en el público a una persona que se vea directamente afectada por tu testimonio. El día que mi mamá fue a ver *Padre Nuestro*, un mes después del estreno, en mi primer texto, la voz y el cuerpo me temblaban. Me tomó unos minutos enfocarme. Cuando fue mi familia adoptiva, en la parte en que contaba mi historia sobre mi vida con ellos y mi segundo papá de reemplazo, me costó mucho no quebrarme, pues él había fallecido unos años atrás. El teatro testimonial trata también sobre las personas que te rodean. Si te quitas una máscara en escena, muchas veces se la estás quitando a más personas.
- 10 Generalmente, el resultado escénico del compuesto forma/contenido tiene estas características: 1) el performer no representa un personaje, se presenta a través del testimonio; 2) su mirada está enfocada en el público, a quien le cuenta directamente su historia; 3) ilustra su testimonio revelando documentos (fotos, cartas y objetos) que demuestran que pertenece al mundo real; y 4) utiliza recursos escénicos como la actuación, la danza, la música y la proyección audiovisual.
- 11 A pesar de la presencia de los códigos escénicos de la nota anterior, muchos espectadores que no sepan de antemano que se trata de un espectáculo testimonial, podrían percibir el “yo de la escena” como un personaje. Por ejemplo, sobre la obra testimonial *Criadero* (el equivalente femenino de *Padre Nuestro*, que previamente montó la directora), De Althaus recuerda el comentario de una espectadora sobre lo bien que actuaba “la chica que hace de Alejandra” (2018, p. 20). “Alejandra” era Alejandra Guerra, una de las tres actrices que contaba en escena sus dificultades como hija y madre en la vida real; pero para esta espectadora simplemente fue “Alejandra”, un personaje con vicisitudes, atisbos de felicidad y un espíritu de lucha envidiable. No se puede culpar a esta señora por conservar

en su memoria a un personaje antes que a una persona real, pues la performance de Alejandra tuvo una propuesta escénica, como se suele ver en cualquier personaje de teatro. En espectáculos como *Desde afuera* (De la Cruz y Rubio, 2014), sobre la visibilización de la comunidad LGTBQ+, o *Proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé* (Rubio y Tangoa, 2012), sobre el conflicto armado en el Perú, la mayoría de les performers no tenían formación actoral y su propuesta escénica incluía la no-pulcritud de su performance; sin embargo, tuvieron una preparación para llegar a un “yo de la escena”.

- 12 Este es el caso de las obras del director testimonial Gabriel De la Cruz, ligadas al universo LGTBQ+. Por ejemplo, en su producción testimonial virtual *Cholo macho* (2020) nos muestra la realidad de dos trabajadores sexuales en Perú, uno proveniente de Iquitos y otro venezolano. La obra transcurre dentro de una habitación de hotel, el espacio laboral de los dos jóvenes, que detienen su jornada nocturna, para contarnos su historia de sobrevivencia y lucha diaria en ese medio.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-textos.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico*. Fondo de Cultura Económica.
- Azkona & Toloza. (2019). *Tierras del Sud*. [Obra de teatro]. Barcelona. Teatre Lliure. Fecha de realización: febrero de 2019.
- Brown, B. (2015). *Rising strong*. Spiegel & Grau.
- Brownell, P. (2013). La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro Documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 770-788. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266039202>
- Contreras, M. J. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: Investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1).
- Dávila, Y. (2018). *El teatro documental en el Perú: Análisis de la obra Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. [Tesis de licenciatura en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12320>
- De Althaus, M. (2018). *Todos los hijos. Criadero. Padre Nuestro*. Alfaguara.
- De Althaus, M. (2013). *Padre Nuestro*. [Obra de teatro]. Lima. Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fecha de realización: octubre-diciembre 2013.

- De la Cruz, G. (2020). *Cholo macho*. [Obra de teatro virtual]. Lima. Hotel no identificado. Fecha de realización: octubre 2020.
- De la Cruz, G. y Rubio, S. (2014). *Desde afuera*. [Obra de teatro]. Lima. Centro Cultural de España. Fecha de realización: junio-julio 2014.
- Enright, H. (2011). *Theatre of testimony: A practice-led investigation into the role of staging testimony in contemporary theatre*. [Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Performance Practice, University of Exeter]. <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/3639>
- Fernández, M. (2012). Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler. *Asparkia*, 23, 145-166.
- Forsyth, A. y Megson, C. (Ed.) (2009). *Get real. Documentary theatre past and present*. Palgrave MacMillan.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Paidós.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Han, B.-C. (2019). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Hernandez, P. (2021). *Staging lives in Latin American Theater. Bodies, Objects, Archives*. Northwestern University Press.
- López, D. (2019). Entrevista a Gabriel De la Cruz. 29 de octubre.
- Martin, C. (2013). *Theatre of the real*. Palgrave Macmillan.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Rubio, S. y Tangoa, C. (2012). *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé*. [Obra de teatro]. Lima. Centro Cultural de España. Fecha de realización: setiembre 2012.
- Schechner, R. (2004). *Performance theory*. Routledge
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Asunto Impreso.