



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
ARTES AUDIOVISUALES  
TRABAJO DE GRADO

**LA CASA DE BLANCO**

Un legado familiar en teatro documental

MÉNDEZ JIMÉNEZ, Gabriela Daymar

TUTOR:

BURGER, Eduardo

Caracas, abril, 2016

# Formato G:

## *Planilla de evaluación*

Fecha: \_\_\_\_\_

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

---

---

---

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

**Calificación Final:** En números \_\_\_\_\_ En letras: \_\_\_\_\_

Observaciones \_\_\_\_\_

---

---

---

---

Nombre:

---

---

---

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

---

---

---

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

*A mi familia,  
mi memoria.*

## AGRADECIMIENTOS

A Elba Flores, Joseph Jiménez, Lenny Jiménez: por amar siempre. Lo son todo.

A mamá, por la pasión, por enseñarme el amor a la familia y por creer en mí aunque yo no lo hiciera. A papá, por la terquedad y por enseñarme a dudar siempre. A mi hermana mayor, por las luces que llegan desde cualquier distancia. A mis hermanitas: por creer en mí ciegamente. A Yurmelis, mi madrastra no malvada, y a Ramón por acompañar a mis padres en la ardua tarea de entenderme. A Mary por recordarme siempre e incansablemente, que me ama.

A Eduardo Burger, por enseñarme la confesión.

A Nicolás Barreto, mi padre artístico, por escucharla.

A Jorge Patiño, por ser el gurú, sensei y amigo mejor de unos seres perdidos.

A Rebecca, Ligia, Daniela y Marcel: por no perderme de vista.

A mis compañeros de tesis, incondicionales y ferpectos:

Milagro Navas, por lo que la ciencia, la metafísica y nosotras no podemos explicar; y

Andrés Do Couto, por preguntar por la tesis un día de junio y quedarse por todo todo lo demás. Por tomar mi mano en los momentos de amor y de crisis también.

A Fundación Medatia, por enseñarme el poder sanador del teatro.

A Teatro UCAB, por enseñarme a decir que sí.

A toda mi familia, por enseñarme a decir que no. Por y para los que soy y seré.

A Carlos Seijas, Diana Bastardo, Yhailexy Ruiz, Arturo Malavé. A Marilis Velásquez, Liliana, Henrique y Simón Do Couto. A Ana O'Callaghan, Adriana Puleo, Nastasha Contreras, Wendy Racines, Jorli Brizuela, Marcos Salazar, Andreína Montilla, Duilia Díaz, Yasmin Centeno, Elisa Martínez. Gracias a todos los que me ayudaron, impulsaron, acompañaron, empujaron, obligaron a iluminar mi noche oscura.

“La heredera de esta casa entiende que la verdadera herencia es este relato incompleto que trastorna y trastoca el lenguaje porque le exige lo que todavía no comprende: lo inconfesable.”

Gina Saraceni  
La Soberanía del defecto  
2012

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	iii
ÍNDICE.....	v
INTRODUCCIÓN.....	vii
MARCO TEÓRICO .....	1
CAPÍTULO I. EL ORIGEN DEL HEREDERO .....	2
1.1 El hombre nace para la convivencia.....	2
1.1.1 Aprende las bases de la comunicación .....	2
1.1.2 Se educa en el seno familiar .....	3
1.2 Se convierte en memoria .....	5
1.2.1 Se auto-escribe a partir de su memoria.....	6
1.3 El hombre dice sí a su herencia.....	9
CAPÍTULO II. LA RECONCILIACIÓN CON LA VERDAD: EL TEATRO.....	12
2.1 La Construcción Dramática .....	13
2.2 Teatro Documental.....	15
2.2.1 De los hechos al drama.....	18
MARCO METODOLÓGICO.....	21
CAPÍTULO I. EL PROBLEMA.....	22
1.1 Planteamiento del Problema .....	22
1.2 Objetivos.....	22
1.2.1 Objetivo General .....	22
1.2.2 Objetivos Específicos .....	23
1.3 Justificación .....	23
1.4 Alcance y delimitación .....	24
CAPÍTULO II. CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO TEATRAL .....	25
2.1 Explicación del instrumento para la construcción teatral.....	25
2.1.1 El tema o hecho .....	25
2.1.2 El equipo .....	26
2.1.3 De la entrevista o encuentros .....	26
2.1.4 Del procesamiento de la información.....	28
CAPÍTULO III. LA CASA DE BLANCO.....	34

3.1 Sinopsis argumental.....	34
3.2 Descripción de los personajes.....	56
3.3 Puesta en escena .....	60
3.3.1 Vestuario y maquillaje.....	61
3.3.2 Espacio escénico .....	62
3.3.3 Musicalización .....	65
3.4 Plan de producción.....	65
3.5 Dirección Actoral.....	68
3.6 Ficha Técnica.....	69
3.7 Presupuesto .....	70
3.8 Análisis de costos.....	76
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	82
REFERENCIAS .....	85
ANEXOS .....	90

## INTRODUCCIÓN

El ser humano nace para la convivencia, considera Aristóteles. A partir de su nacimiento, es bombardeado con voces, momentos y sensaciones que dejan marcas en su memoria. Gina Saraceni, poeta y crítica venezolana, propone la auto-escritura como una de las maneras de exorcizar esas marcas que sin querer influyen en la forma de relacionarse con los demás seres humanos.

Asimismo, la detección de la teatralidad dispersa en el mundo cotidiano de ese ser humano *cualquiera*, es la pieza fundamental de este proyecto. “La realidad es cada vez más compleja y el teatro busca reflejar ese movimiento, construyendo varios niveles de contenido y expresión, y a partir del uso de nuevas estrategias artísticas (...) surgió del hambre por una dosis de realidad” (Brus, 2009).

El proyecto intentará hibridar dos medios significativamente sociales: el teatro y el documental. No es esta una investigación netamente teatral, ni netamente documental, pues cada medio se aprovechará del otro para generar un impacto mayor del que podrían crear separados, ya que, el teatro documental es “(...) un campo de experimentación, un laboratorio filosófico, sociológico y antropológico, en el que se involucran productores, los actores y el público ‘para ver, sentir y entender más’” (Brus, 2009), y está, ante todo, vivo.

Este teatro se convierte en una posibilidad para cuestionar a la sociedad, haciéndola a ella partícipe de la crítica y para cuestionar también a las personas involucradas en el proceso de investigación. En este caso, Joseph Jiménez, abusado sexualmente a los 9 años por un miembro de su familia, representa el punto de partida de la idea, del proceso de investigación, y de la posterior puesta en escena.

Las entrevistas y recopilación de documentos serán la columna principal del proyecto y, pasando por la mirada del dramaturgo, se construirá un relato teatral. Tomando el teatro como un medio más directo, honesto o incluso más colaborativo para la representación de la vida de personas reales.

## **MARCO TEÓRICO**

# Capítulo I

## El origen del heredero

### 1.1 *El hombre nace para la convivencia*

Si se considera que el hombre es un ser social por naturaleza, como dijo Aristóteles, es porque el niño al nacer necesita de la ayuda de otros humanos para sobrevivir y así será por los primeros años de su vida. Y más allá de la propia supervivencia, la existencia humana implica la satisfacción de una serie de necesidades materiales y espirituales que exigen también naturalmente el intercambio social (Tomar Romero, F. (s.f)).

En otras palabras, el bebé no solo *recibirá* de los demás sino también *dará*, pues tendrá la necesidad de vincularse con otros y mantener relaciones interpersonales con ellos (ídem). Maturana (1992) brinda la imagen de un hombre que construye su realidad y los vínculos interpersonales gracias al lenguaje.

En este sentido, Salinas (1995) en su discurso *Aprecio y defensa del lenguaje* nos recuerda la importancia del lenguaje:

No habrá ser humano completo, es decir, que se conozca y se dé a conocer, sin un grado avanzado de posesión de su lengua. Porque el individuo se posee a sí mismo, se conoce, expresando lo que lleva dentro, y esa expresión sólo se cumple por medio del lenguaje. (p. 10)

A partir de las consideraciones de Maturana (1992) y Salinas (1995), surge la pregunta ¿nace el bebé con el lenguaje a través del cual se conocerá a sí mismo y a los otros?

#### 1.1.1 *Aprende las bases de la comunicación*

En palabras de Castañeda (1999) en *El lenguaje verbal del niño*: “El niño al nacer pasa del ‘baño amniótico’ del vientre materno al ‘baño verbal’ del ambiente social” donde aprenderá las bases de la comunicación (p. 15). Al principio, solo se comunicará consigo

mismo, pero poco a poco el bebé comenzará a socializar, y se socializará también su lenguaje que, progresivamente, se convertirá en su instrumento de comunicación.

Instrumento que consiste en emitir e interpretar señales que forman parte de un código o sistema. Los códigos son múltiples, pero el lingüístico, constituido por el lenguaje oral y el escrito, es al que se referirá la presente investigación.

El código oral fue el primero en surgir, como forma directa de hacer llegar un mensaje entre los hombres y de hacerse comprender produciendo importantes efectos, pues las vibraciones de la voz son capaces de conmover y de emocionar (Hernández Fierro, 2000). Cuando el pensamiento del hombre evolucionó, al igual que sus necesidades de comunicación, fue que surgió la lengua escrita con el propósito de “dejar huella y registro de mensajes que pueden referirse a un pasado remoto o cercano, a sucesos de actualidad, e inclusive especular sobre el futuro” (ídem, ¶ 8).

Es empapado en el baño verbal que el bebé aprende a actuar, dialogar, vivir en sociedad, explicar sus ideas, adquirir experiencias, pensar, inventar y desarrollar nuevas formas de convivencia (Vásquez C., 2008). Entonces, ¿quién tiene la responsabilidad de otorgar su lenguaje, de bañar al bebé en el verbo?

### *1.1.2 Se educa en el seno familiar*

Descubre Halliday (1982) que no es el lenguaje educacional-formal el que constituye al niño:

La verdad sorprendente es que son los usos cotidianos del lenguaje más ordinario, con padres, hermanos y hermanas, con niños del vecindario, en el hogar, en la calle y en el parque, en las tiendas y en los trenes y los autobuses, los que sirven para transmitir al niño, las cualidades esenciales de la sociedad y la naturaleza del ser social. (p. 19)

Libremente y por mutuo acuerdo o convención, los hombres establecen sociedades o agrupaciones de acuerdo a los recursos y fines necesarios para su vida; pero la familia es la primera que se construye por necesidad natural. Por un lado, garantiza la supervivencia física y, por otro, es el seno donde se obtienen los aprendizajes básicos que serán imprescindibles para la inserción en la vida social (Sánchez, 2008).

Sánchez (2008) en su artículo *La familia como primer agente socializador* describe el papel de los principales miembros familiares en el desarrollo del niño. En primer lugar, estudia el lazo afectivo entre el niño y su madre que le lleva a mantener la proximidad y con el que encuentra una base de seguridad a partir de la cual explora el mundo físico y social que le rodea. Es a la vez refugio donde reconfortarse ante las situaciones en las que se encuentra triste o con miedo.

La relación del padre tiene su papel importante en la seguridad que le ofrece a la madre y en la crianza, otorga Sánchez (2008), pero no le asigna mayor responsabilidad a la presencia del padre por sí solo. Sin embargo, Amarís, Camacho y Fernández (2000) destacan que el rol del padre es igual de significativo que el de la madre, aun cuando se considere que es una persona secundaria en el cuidado del hijo.

En general, lo que perciben las autoras es que el padre se compromete con la educación y la formación de sus hijos mucho más que en el cuidado de éstos, ya que esta última actividad aún continúa siendo exclusiva de la madre (Amarís et al, 2000). Por otro lado, los abuelos y abuelas, corresponden a una figura de canguro, de cuidadores, y es una vía muy importante de transmisión de cultura y valores.

Pues, es bajo las enseñanzas de la madre, el padre y los abuelos, que el bebé comienza a conocer a los otros y tiene las primeras relaciones interpersonales que asientan las bases de las relaciones sociales posteriores, convirtiendo a la familia en la fuente de las influencias más poderosas a las que el individuo está sometido (Castañeda, 1999). De hecho, debido a su poder, ciertos comportamientos familiares pueden dar lugar a tensiones y desajustes emocionales en el niño, interfiriendo negativamente en su desarrollo psicológico normal y en su lenguaje (ídem).

Giddens (1995) se refiere a esos comportamientos como “la cara oculta de la familia”, muy diferente de “las edulcoradas imágenes de armonía que con frecuencia subrayan los anuncios de televisión (...) Entre los [conflictos] que tienen consecuencias más devastadoras, podemos señalar los abusos sexuales de tipo incestuoso y la violencia doméstica” (p. 215).

Constantemente, el bebé está ocupado adquiriendo ese lenguaje entorpecido por los comportamientos ocultos de sus familiares, explica Castañeda (2009), pero ¿qué ocurre con ellos? ¿A dónde van dirigidos o en qué se transforman?

### *1.2 Se convierte en memoria*

Es preciso valerse de Aristóteles una vez más, quien su tratado *De la memoria y el recuerdo* establece el pasado como punto de partida de la memoria, no puede recordarse futuro ni presente: “cuando un hombre ejercita su memoria, siempre dice en su mente que él ha oído, sentido o pensado aquello antes”, es decir, implicando en su lenguaje un intervalo de tiempo (Trad. 1962, Cap. I)

El niño a medida que crece, gracias al lenguaje, podrá viajar a través del tiempo: desvestir su pasado, descubrir su presente e inventar el futuro. Es el único medio de expresión por el que el bebé, ya niño, descubre realmente que ha tenido historia, y que su presente logra el sentido que le ha ido dando ese pasado histórico (Esteban O., 1996).

Escribe San Agustín en su libro de las *Confesiones*: “Llego a los campos amplios y a los vastos palacios de la memoria, donde están los tesoros de las incontables imágenes de toda clase de cosas que se han ido almacenando a través de las percepciones de los sentidos” (Trad. 2004, p. 173)

El filósofo y teólogo concibe la memoria como un palacio con “amplios salones” y puertas de acceso por donde entran o se perciben las imágenes del mundo. Cada vez que quería recordar o revisar alguna cosa del pasado, solo debía entrar en uno de los salones y pedirle a sus recuerdos que se presentaran frente a él. (San Agustín, trad. 2004, p. 173)

Aunque, como señalan Cubero y Puleo (2002), autoras de la Tesis de Grado *Pasajeros de la tierra imaginada*, la memoria implica una trasgresión de la realidad exterior, pues solo una parte de la información que se percibe diariamente es seleccionada por la memoria para ser guardada. Y es que aquellos episodios con mayor impacto sentimental en la identidad del individuo se grabarán mejor en la memoria del individuo, incluso por encima de otros eventos, afirman López y Manzanero (2007).

Pero la memoria no es un archivo de información del pasado, define por su parte, José Antonio Marina (citado por Cubero y Puleo, 2002) sino que es parte intrínseca del ser humano. Manzanero (2008) añadiría que más que parte, la memoria es “todo lo que somos”, son los recuerdos acerca de nuestras experiencias pasadas los que proporcionan una biografía y definen quiénes somos (§ 8).

San Agustín, por ejemplo, se encuentra consigo mismo en el palacio de sus recuerdos, con las cosas que recuerda y deduce de ellas acciones futuras, acontecimientos o expectativas y concede que “sin la presencia de estas imágenes no podría decir de ellas [las acciones] nada en absoluto” (trad. 2004, p. 174)

Para Emilio Lledó, “ser es, esencialmente, ser memoria”, cita Esteban O. (1996):

Es el permanente campo abonado en el que se produce la constante siembra de la palabra (...) Mediante la palabra la memoria expresa y patentiza las distintas manifestaciones de ese diverso mundo que llevamos dentro, que arrastramos con nosotros mismos y que es lo que verdaderamente nos constituye, lo que nos hace, lo que nos sustenta. (§ 1)

Esencialmente, somos memoria y somos el lenguaje que la expresa. Ahora bien, en ciertos casos cuando se presenta un suceso con intensidad emocional y alta valoración negativa, se genera la memoria traumática. Birt y Porter (2001) encuentran que estas se recuerdan inclusive con mayor frecuencia que otras memorias autobiográficas, pero el hombre intentará consciente o inconscientemente reprimir el hecho.

Si se considera que la memoria es lenguaje, ¿puede el hombre expresarse a través de un lenguaje reprimido o entorpecido? ¿Es posible para el hombre ser todo lo que puede ser si no expresa todo lo que lo constituye?

### 1.2.1 *Se auto-escribe a partir de su memoria*

Asegura Antonio Colinas (2004) en *Literatura de la memoria*:

En puridad, toda auténtica poesía brota de la experiencia –de la experiencia de vivir y de la experiencia de escribir- (...), también podríamos afirmar de manera categórica que, en esencia, toda la literatura que se hace es literatura de la memoria. (p. 1)

Frattale (2004), autora también compilada dentro de *Literatura de la memoria*, explica que en lo estrictamente literario, escritores y psicólogos asignan una función catártica al acto de la escritura -el brote de la experiencia- así como al proceso de verbalización que le subyace.

Colinas (2004) pide que se imagine el momento en que “brota la escritura”: El escritor cierra los ojos frente a la hoja en blanco y dirige su mirada hacia el interior de su memoria para rescatar de ella lo más valioso y esencial de su pasado, para desvelar lo que se desconoce del ser, aquello que “como faros que en la ‘noche oscura’ del ser nos iluminan o constituyen apoyos para seguir caminando hacia adelante” (p. 71).

Cabe decir brevemente que el autor se refiere a la “noche oscura” de la poesía de San Juan de la Cruz, alusivo en su momento y también ahora, a un período de crisis, miedo, tristeza u oscuridad, que es necesario afrontar para acercarse a Dios o seguir adelante.

Para los psicólogos, por otro lado, lo inconsciente es una forma peculiar de la memoria donde se guardan –o se olvidan- estratégicamente las imágenes de vivencias dolorosas, las emociones y conflictos especialmente intensos y violentos. Según la lógica freudiana, tales imágenes pasarán a la conciencia, a través de un lento y accidentado camino de reelaboración verbal (Colinas, 2004).

El autor concluye que escribir acaba siendo un modo de ser y de estar en el mundo; el hombre escribe para vivir en un alto grado de conciencia, convierte la escritura en un medio de autoconocimiento que consiste sobre todo en utilizar los símbolos de su pasado para renovar el presente y encauzar su vida. Determina también que toda experiencia literaria que no tenga un simple sentido de reportaje, es decir, que no tenga un sentido meramente testimonial, se verá sujeta a la tarea de rescatar de la memoria lo más esencial del pasado.

Del testimonio, para ampliar el punto del autor, se sabe que “se desarrolla desde la tradición del relato oral, y se representa a través del contar hechos o ideas significativas para una cultura o pueblo determinado”, y que existen distintas formas de *testimoniar*: la personal o individual, que rememora los sucesos en los cuales la persona fue partícipe; la de terceros, que cuenta hechos vividos por otros basándose en archivos o fuentes; la

colectiva, que es desarrollada por un grupo de personas que se refieren a un acontecimiento, idea o personaje (Brito, 2007, p. 1).

Es así que la autobiografía forma parte del *testimoniar* personal. Wachowska (2001) dice particularmente sobre ella que es un relato retrospectivo que una persona hace de su propia existencia, sin obligación de construir un relato marcado estrictamente por algún momento o etapa de su vida sino que se puede narrar desde una historia parcial hasta una vida entera.

En este punto de la investigación, es de vital importancia distinguir la brecha entre el testimonio y la función catártica a la que se refieren Colina (2004) y Frattale (2004), tomando como modelo las *Confesiones* de San Agustín y las de Rousseau, que han sido erróneamente clasificadas como autobiografías a través de los años.

Como corrige María Zambrano (1995), las obras de San Agustín y Rousseau forman parte de una retrospectión que va más allá de los detalles autobiográficos o del relato sus culpas. A través de la literatura, resucitaron el verdadero pasado con la posibilidad de ser vivido otra vez. “En este sentido ya no importan los detalles autobiográficos sino una ‘leyenda’ del corazón cuyo supuesto es descubrir una realidad mucho más importante” considera Wachowska (2001, p. 180).

Las palabras de Rousseau pueden dar con el sentido más exacto:

Sólo me queda un guía fiel con que poder contar: es la cadena de sentimientos que han señalado la sucesión de mi ser y, por ellos, la de los acontecimientos que han sido sus causas o sus efectos. (...) Puedo cometer omisiones en los hechos, transposiciones, errores de fechas, mas no puedo equivocarme acerca de lo que he sentido, ni acerca de lo que mis sentimientos me han inducido a ejecutar; y he aquí de lo que se trata principalmente. El verdadero objeto de mis confesiones es hacer comprender exactamente mi interior en todas las situaciones. He prometido la historia de mi alma; y para escribirla con fidelidad, no necesito otros recuerdos: me basta (...) entrar dentro de mí mismo. (II, VII)

Dice Wachowska (2001) que en la verdadera poesía de la memoria no hace falta buscar el verdadero yo en el pasado sino que se lo crea en el acto de escribir. Y volviendo a las reflexiones de Zambrano (1995), *la confesión* se presenta como un método de acción

que transforma la vida gracias a la consecución de una nueva realidad o para Colinas (2004) “los faros en la ‘noche oscura’” (p. 177).

Cumple así la literatura de la memoria, y la creación artística en general, la misión de ser terapia para el ánimo, ser iluminadora. “‘Quien no escribe, no sana’ (...) quien no rescata de su memoria los símbolos primeros, salvadores, no sana” dice Colinas (2004, p. 4). Pero, ¿qué pasa si a la memoria no le basta con ser recordada a través de la lengua, si el pasado demanda y reclama más del hombre?

### *1.3 El hombre dice que sí a su herencia*

Gina Saraceni (2011) es una poeta venezolana de padres italianos cuyas inquietudes sobre la memoria y la lengua se ven desde sus inicios en la poesía. Al igual que Wachowska y Colinas, quiso rescatar lo esencial del pasado a través del acto de la escritura, y profundizó en aquello esencial que el hombre recibió sin elegir y que clama ser intervenido: la *herencia*. Es lo que se ha entendido a lo largo de la investigación como el lenguaje entorpecido que legó el seno familiar.

La poeta en *La Soberanía del defecto* plantea el rescate de tal herencia del pasado, pero no para aceptarla como es sino para transformarla, “(...) plegarla a otra voluntad, hacerla hablar de otro modo” con tal de decir de ella lo que ha estado oculto y que por tanto no se ha entendido por el hombre (p. 14). Mediante un análisis de la poesía de Yolanda Pantin, Saraceni (2011) ahonda en un tipo de herencia del hombre: la familiar, definiéndola como “esas zonas clandestinas que interrumpen el árbol genealógico y revelan otros modos de articular la memoria familiar” (p. 159).

Explica Saraceni sobre la poesía de la herencia familiar:

(...) la apuesta mayor –no necesariamente lograda– está en el lenguaje, en hacer del lenguaje, a través de sus modulaciones, tonos, formas de enunciación, el centro de atención mayor. (...) Su habla [de la poesía] da cuenta de una búsqueda verbal, de una inconformidad con el lenguaje que va de la mano con la necesidad de rastrear y explorar algunas zonas atenuadas de la experiencia donde algo está a punto de desaparecer o se ha perdido. (Prieto, 2012, ¶ 4)

En su acercamiento y búsqueda, Saraceni aplica sus teorías sobre el trabajo poético de Miyó Vestrini, Yolanda Pantin y Hanni Ossott, entre muchos otros poetas latinoamericanos: “Escritores con voces diferentes, plantean una reflexión sobre el habitar, la pertenencia, la lengua, los legados que ha sido fundamental para mi escritura” dice la autora refiriéndose en especial a la influencia que tuvieron en su pieza *Casa de pisar duro* en entrevista para Guerrero (2011).

Dice además sobre la figura de la *casa*, utilizada por Yolanda Pantin (*Casa o lobo*), Hanni Ossott, (*Casa de aguas y sombras*), Luz Machado (*La casa por dentro*):

Pensar la casa es pensar hasta donde es posible habitarla y pertenecer a ella. El intento por recuperar un origen, la infancia, el pasado de los padres como lugar fundacional, nos coloca ante la evidencia de la imposibilidad de un espacio que podemos suponer “nuestro”. No hay posesión alguna de la casa sino experiencia de lo que de ella queda, de sus huesos, de su memoria en falta, de lo que de ella perdimos para siempre. Eso es lo que queda de la casa y se lleva en el cuerpo, se inscribe en la lengua, se hace cuerpo de la lengua. (p. 3)

Pues bien, si se concuerda con Saraceni, el hombre a través de la escritura y a partir de la *casa* como aquello ausente, perdido de la infancia, intentará rescatar de su memoria aquello que no entiende y que no permite su expresión. Cuando cierre los ojos y comience a escribirse, verá un desfile de acontecimientos, hechos y figuras que no solo representarán su pasado sino que lo harán en el lenguaje que los nombra y que al contener pasajes ocultos e inentendibles, estará alterado.

La poesía entonces no solo contará de la memoria sino también del sufrimiento de la lengua que la nombre y confesará su secreto familiar, pero sin decirlo expresamente; mostrará y encubrirá algo que no se puede decir sino en modo secreto, en *confesión* (Prieto, 2012). ¿Se considerará deshonesto la poesía si no cuenta el secreto familiar? De acuerdo con Zambrano (1995) no es la sinceridad lo que justifica la confesión sino el acto de ofrecerse a ser visto –para Zambrano, por Dios; para la investigación, por el lector–, “es el momento en el que la vida comienza a ser aclarada: y ya no haría falta el que las culpas sean contadas” (p. 45).

El hombre producirá un nuevo legado, en forma de memoria o de lengua híbrida, no llegando a entender el significado de su herencia sino apropiándose, torciendo su lenguaje y entendiendo lo que es imposible decir de ella. A partir de allí, la *poesía-confesión* cuando sea leída obligará al lector a leerse dentro de sí mismo; no encontrará en ella las intimidades y secretos ajenos que esperaba, sino que se encontrará con algo que lo llevará a mirar su propia conciencia. El nuevo legado terminará por “llevarnos a hacer la misma acción que ha hecho el que confiesa: ponernos como él a la luz”. (Saraceni, 2012a; Zambrano, 1995, p. 45).

## Capítulo II

### La reconciliación con la verdad: El Teatro

*“La única diferencia entre el teatro y la vida, es que el teatro es siempre real”*

*Picon Vallin*

Los orígenes del teatro se remontan a la prehistoria cuando el ser humano sintió la necesidad de comunicarse para pedir ayuda, dar órdenes, rechazar algo, expresar sus miedos y sus afectos, relatan Oliva y Torres (1990) en *Historia básica del arte escénico*.

Subrayan también que las ceremonias religiosas que realizaban para comunicarse con sus divinidades –el sol, la luna, el mar- incluían el uso completo del ser, sus pies, sus manos, la expresión, sus rostros y su voz. “Evidentemente, todo esto no era todavía teatro, ni siquiera teatralidad. Era simplemente ‘diálogo’, comunicación elemental y primaria (...). Sin embargo, todos estos elementos y códigos formarán parte del lenguaje múltiple del teatro” (Oliva y Torres, 1990, p. 11)

Fue en Grecia, alrededor de los siglos VIII y VII a.C, que los ritos prehistóricos evolucionaron y comenzaron las representaciones ya propiamente dramáticas, entendidas como aquellas imitaciones de la naturaleza que se dan cuando uno o más seres humanos se presentan a sí mismos en actos imaginarios ante un espectador (Ceballos, 1998).

A su vez, Aristóteles, luego de estudiar a Sófocles, Eurípides y Esquilo, recogió en *La Poética* sus disertaciones sobre la tragedia que, entendiéndola como drama, se define como:

(...) una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción (...). En un drama, entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, (...) la que constituye el fin o propósito de la tragedia (trad. 1997, p. 23-24).

Conservando la esencia del drama, los griegos supieron mantenerse al margen de los espectáculos sensacionalistas. Spencer (2002) se remite a Aristóteles, quien admitía la necesidad del espectáculo, siempre que apoyara el significado del texto; es en base a ello que “los momentos de profundo y penetrante entendimiento” pueden representarse con

mayor impacto en el escenario (p. 10). Spencer amplía su punto utilizando *Las Bacantes*, tragedia griega escrita por Eurípides en el 409 a.C.:

Estamos asombrados no solo por el espectáculo de una madre que, poseída por Dionisio, exhibe la cabeza de su hijo asesinado; también nos horrorizamos cuando, comprendiendo lo hecho con sus propias manos, ella articula su horror a través del lenguaje. (2002, p. 13) [Traducción libre del autor].

Entonces, si se considera que la vida es la esencia del teatro y que este la imitará, tomando en cuenta la acción de Aristóteles y el lenguaje al que se refiere Spencer (2002), ¿cualquier evento de la vida se podría convertir automáticamente en teatro?

## *2.1 La Construcción Dramática*

Ceballos (1998) sugiere a los dramaturgos buscar historias en las que la materia básica sea el ser humano y sus reacciones, sin importar que hayan sido contadas de numerosas maneras con el pasar de los siglos. Sin embargo, aclara que no todo acontecimiento, situación o anécdota de la vivencia cotidiana, será considerado drama: “hay que dramatizarlo” (p. 112).

Para tal fin, el autor aconseja entonces la construcción dramática de la pieza: la estructuración de la historia que se quiere contar; hacer que adquiera forma, tenga impulso, sea clara y permita al espectador meterse en ella y verse envuelto hasta el final.

El ser humano, subconscientemente, reconoce cuando una historia tiene algo en común con su propia vida y se identifica con el personaje. Si el espectador logra relacionarse, durante una o dos horas, “vivirá demasiados hechos que en la vida real le tomaría años experimentar y con ellos la historia habrá cumplido su propósito” (Ceballos, 1998, p.51).

A continuación, se presentan dos elementos clave para lograr la buena dramatización, de acuerdo con McDonald (2010) quien los define como “tinta invisible”, pues no son fácilmente vistos por el lector o el espectador, pero tienen un profundo impacto en la historia.

- **Acción**

Tal como Aristóteles, Spencer (2002) coincide en que la acción es la sangre del drama. “Es lo que el personaje quiere”, dice refiriéndose no a la acción física sino a la interna: su necesidad psicológica (p. 38). La decisión de actuar frente a esa necesidad ayuda a entender al personaje y, más importante, afecta y mueve hacia adelante la historia (Ceballos, 1998).

Spencer hace una observación sobre las piezas repletas de acciones físicas, donde no habrá *acción* al menos que haya una necesidad que impulse a los actores; y sobre aquellas que, aunque considera honestas y profundas, tienen emociones y no acciones: “Lo que se debe recordar es que ni la actividad física ni el lenguaje son acción por sí solas. (...) Las palabras y el movimiento están allí para cumplir un propósito mayor: servir a la acción, revelarla, transmitirla a la audiencia” (p. 41).

- **Conflicto**

A menudo, al decir que una pieza debe tener conflicto, se espera que exista ansiedad, tensión o rabia entre los personajes, pero como expone Spencer (2002), las emociones por sí solas, no representan un conflicto, sino que debe existir un choque entre fuerzas irreconciliables o en otras palabras, la existencia de fuerza que evita que el personaje obtenga lo que quiere.

El conflicto puede presentarse de distintas maneras, según el deseo del dramaturgo. El autor archiva todas las posibilidades dentro de dos clasificaciones: el conflicto externo, que ocurre cuando un personaje u objeto evita que otro personaje obtenga lo que quiere, y el conflicto interno, que ocurre cuando un personaje es su propio obstáculo para conseguir lo que quiere. (Ídem)

En un drama, plantea Ceballos (2010), cada conflicto origina otro a continuación de él, el cual crecerá durante el desarrollo de la escena, con el objetivo de preparar la situación para un clímax final. “Esto se repetirá tantas veces como escenas tenga una obra dramática, siempre en escala ascendente” (p.220).

Ahora bien, sea cual sea el conflicto que se plantee, el escritor deberá llenar al público de esperanza, por lo menos por el tiempo que dure la obra. Si se presenta un conflicto imposible de resolver, la audiencia no estará interesada en ver el desenlace. La mejor manera de hacerlo es mostrando la esperanza desde el personaje, “cualquiera que sea el caso, si el personaje tiene esperanzas, lo más probable es que nosotros [la audiencia] también” (Spencer, 2002, p. 83).

No obstante, en el último siglo se ha generado la crítica de si los dramaturgos se han concentrado en construir conflictos más atractivos, cargados de espectáculo, y alejados de los conflictos más cercanos a la realidad de las audiencias. Concibiendo entonces distintas formas de experimentación en las que no solo se tome como punto de partida la *realidad* de los individuos, sino que sea también la voz, la forma, el conflicto y el colaborador principal en la construcción dramática.

## *2.2 Teatro Documental*

*“En el arsenal de teatro político, las formas documentales se han convertido en las armas preferidas”*  
Tom Cantrell

Las raíces del teatro documental datan de los años 20. Después de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, Erwin Piscator y Bertolt Brecht sintieron la necesidad de poner el teatro a la altura de una responsabilidad política: “fue tal el horror del conflicto que, tras él, ya nadie podía seguir soñando el mundo como armonía” (García, 2004, p. 1).

Si bien desde principios del siglo XX, directores como Max Reinhardt y André Antoine incursionaron en la renovación de las corrientes de pensamiento estético, a partir de la postguerra, las vanguardias artísticas no lo fueron ya tanto en nombre de la belleza sino en nombre de un posicionamiento ante el mundo y ante los acontecimientos que lo sacudieron (ídem).

Piscator, director y productor alemán, fue uno de los exponentes más importantes de tal revolución escénica. *El Teatro Político*, libro que publicó en 1929, recoge sus experiencias en un teatro que no busca ya los efectos de identificación y de naturalización

que promueve el teatro clásico sino que insiste en la necesidad de generar conocimiento de la realidad, cubriendo el escenario de funciones sociales y permitiendo que los conflictos se perciban en su verdadero sentido social y político (García, 2001).

Por otra parte, Brecht, influido por Piscator, elaboró su tesis sobre el teatro épico, al que le establece una función didáctica, lo concibe como promovedor del cambio; un teatro donde el espectador se involucra intelectualmente con el conflicto y analiza la ficción, pero también la realidad (Ferro, 2000) [Página web en línea].

En 1917, Piscator y Brecht desarrollaron una técnica teatral usada como propaganda para la Revolución Rusa, consistía en la dramatización de eventos o personajes del momento, problemas sociales y hechos controversiales. Veinte años más tarde, el Proyecto Federal de Teatro en Estados Unidos usó la misma técnica y la llamó “Periódico Vivo”. Fue ese el primer momento de innovación en la forma y contenido del teatro documental, reseña Jules Odendahl-James (2011).

Luego de fallecer sus precursores, el teatro político tuvo que enfrentarse a un vacío creativo hasta que a finales de los ‘60, en un segundo momento de innovación, los artistas construyeron historias a partir de hechos reales, con la creencia de que la vida cotidiana y las experiencias individuales y personales facilitaban material apropiado para piezas documentales (ídem).

Por último, la directora señala que en la década de los 80 se presentó el tercer renacimiento del teatro documental. Roland Brus, dramaturgo alemán, se refiere a ello en una entrevista:

Sentíamos que había una insuficiencia de experiencias verdaderas y el teatro repetía las mismas obras con los códigos de siempre. Con la caída del Muro en 1989, y la turbulenta reunificación, todo cambió radicalmente y el teatro retomó una dimensión política. (...) la pregunta era cómo reaccionar ante esos fenómenos que aplastaban el teatro, y lo hacían ver como una pintura representativa del siglo XVIII, muy antiguo. (UNciencia, 2009) [Página web en línea].

En su publicación sobre *El Teatro Rememorativo: Haciendo teatro de recuerdos*, Pam Schweitzer (2007) responde indirectamente a la pregunta de Brus: la combinación del

discurso de distintas personas y sus puntos de vista, con fuentes documentales, pronunciamientos oficiales y música en vivo, generará una relación dinámica entre fuentes, actores y audiencia, distinta de la pasiva y convencional relación entre actor-audiencia.

A partir de los antecedentes se puede entonces definir, en palabras de Odendahl-James (2011), que el teatro documental “es una representación dramática basada en hechos reales compuesta usando material de archivo tales como transcripciones judiciales, documentos oficiales o gubernamentales, imágenes icónicas o videos de archivo, periódicos, material histórico y entrevistas grabadas” (p. 2) [Traducción libre del autor].

Los dramaturgos usan la investigación para descubrir y contar la *verdad* a través de sus escritos, respondiendo a crisis sociales o políticas y redimensionando la realidad de la pieza. Cantrell (2013) afirma que siempre hay manifestaciones artísticas, pero que no son tan inmediatas o poderosas como las historias de aquellos afectados directamente por los eventos.

Conservando el carácter crítico y de denuncia de sus predecesores, dramaturgos y directores incursionaron en una nueva estética del teatro documental que en 1987, Derek Paget denominó como Teatro Verbatim, término del latín para “palabra por palabra” (Díez y López, 2008, p. 101).

Will Hammond y Dan Steward (2012) precisan en *Verbatim: Teatro Documental Contemporáneo* que teatralmente el término se refiere al origen de los diálogos. En el Verbatim, se conservan las palabras exactas de las personas entrevistadas y luego se ordenan dentro un contexto dramático, donde las historias son representadas por actores que en muchas ocasiones son los mismos entrevistadores.

Con frecuencia, dramaturgos y directores practicantes del Verbatim advierten públicamente que los personajes y los diálogos que presentan en sus obras son de personas reales. Así, el público confía en que no será engañado y espera no únicamente una obra, sino una fuente de información veraz. “Por ello, frecuentemente se discute su paralelismo, si no su intromisión en el campo periodístico” (Díez y López, 2008, p. 102).

Richard Norton-Taylor, dramaturgo británico, ha opinado en varias ocasiones acerca del carácter complementario de ambos medios, considerando al teatro como una posible extensión del periodismo en el escenario, aprovechada para explicar las noticias o eventos más relevantes de una manera distinta y más honesta. (Hammond y Steward, 2012). Ello ha generado discusiones sobre la calidad artística de este tipo de obras y los dramaturgos han sido acusados de acudir a una simple transcripción de documentos.

### *2.2.1 De los hechos al drama...*

*“La piedra del David de Miguel Ángel es piedra ‘real’ – no la hizo él – pero la escultura no es otra cosa que sus habilidades, su imaginación y trabajo duro”*

*Hammond y Steward*

En entrevista para Hammond y Steward (2012), David Hare, guionista y dramaturgo practicante del verbatim, niega que el teatro documental sea tan solo un cúmulo de hechos en el escenario y defiende el valor artístico de sus obras aludiendo al proceso que sigue a la obtención de la información.

En la actualidad, las prácticas documentales en el teatro se han vuelto más conocidas y utilizadas sobre todo en Reino Unido, siendo the National Theatre uno de los precursores más famosos por los hechos que han investigado y posteriormente llevado a las tablas. Se trata de hechos fuera de lo común, extraordinarios y polémicos que enfrentan o conmocionan a la sociedad. Es así como alrededor del mundo otros directores, guionistas, ensambles y hasta estudiantes, han comenzado su investigación.

Se da inicio al proceso creativo cuando ya se tiene recolectado el material *crudo*, en muchos casos tratándose de audios de entrevistas grabadas. El arte recae entonces en la imaginación, estructuración, edición y formación de ese material en un drama coherente y performático, de la misma manera que debe presentarse en una pieza tradicional (Schweitzer, 2007).

Después de tener las entrevistas grabadas muchos autores insisten en su transcripción, con el objetivo de tener disponible el material en una forma donde puede ser rápidamente

recuperado y usado. Schweitzer (2007) hace la observación de que no es necesario corregir la gramática o expresión oral de los entrevistados, sino que si se mantiene en su forma original, manteniendo posibles errores de enunciado o sintaxis, el público inclusive se relacionará mejor con el personaje y su historia.

Robert Soans describe que es durante el proceso de edición que la visión de la obra y la forma del drama se aclaran para el dramaturgo: “en algún lugar entre los borradores de material recolectado encima del escritorio y se presenta como una premisa unificadora que une varios hilos e historias” (Hammond y Steward, 2012) [Traducción libre del autor].

Pero no hay manera posible de representar en escena todo el material que se ha transcrito. En tal sentido, ¿cómo se podría condensar una conversación de una hora en su forma más pura?

En primer momento, según Soans se escogen solo las partes del material, historias o relatos, que se consideren más representativas y que den vida a la visión, solo entonces se busca la estructura narrativa de la pieza. Puede que no sea tan evidente como en una farsa o una tragedia, pero de la misma forma la pieza documental debe estar construida alrededor de una narrativa, planteando conflictos e intentando resolverlos (Hammond y Steward, 2012).

Como argumenta Hare, el hecho de que las personas en sus obras existan realmente y que las palabras hayan sido dichas realmente, no afectan en absoluto su rol como dramaturgo y señala que “(...) tienes que tener una metáfora. Si la pieza documental no tiene una metáfora, al igual que si una pieza tradicional no tiene una metáfora, entonces es increíblemente aburrida” (ídem).

Para demostrar la metáfora se puede construir un monólogo; combinar distintas entrevistas sobre un mismo evento; convertir un entrevistado en varios personajes; juntar varios entrevistados en uno; en fin, las elecciones de guion dependerán del estilo y punto de vista de cada dramaturgo. Aunque como señala Schweitzer (2007), el proceso creativo sigue además con la interpretación del guion por parte de directores, diseñadores, directores musicales y actores.

De hecho, en las propuestas de los últimos años se ha llevado la experimentación al punto de ¿cómo mostrar los testimonios dramáticamente pero añadiendo elementos escénicos que amplifiquen su transmisión crítica al público?

Volviendo al origen de su creación, el teatro documental experimenta con técnicas de Bertolt Brecht. A través del diseño escénico y de la mano del *distanciamiento*, directores y guionistas buscan recordar constantemente al público que se trata de una pieza escrita palabra por palabra con hechos reales. Por ejemplo, Alecky Blythe una de las guionistas más conocidas en el Verbatim, ha incursionado con varias técnicas para generar contrastes que produzcan más atención: castear a actores con características físicas distintas a las de la persona real; componer canciones a partir discursos traumáticos; colocar grandes audífonos a los actores para que no solo se aprendan los testimonios sino que repitan exactamente igual lo que están escuchando (Cantrell, 2013).

Y como paso final, los autores consideran el seguir la discusión con la audiencia para redimensionar la pieza a partir de la mirada de público externo y para seguir el objetivo principal del teatro documental: “inspirar preguntas críticas acerca de historia, memoria y justicia, y provocar acciones sociales para cambiar el mundo fuera de las paredes del teatro” (Odendahl-James, 2011, p. 2).

Sin embargo, por tratarse de piezas que son creadas a partir de la vida de personas afectadas por un hecho polémico en especial, Gibson (2011) insiste en que las consideraciones éticas son obligatorias. Para la autora, comienza por entender que adueñarse de la historia que se quiere contar puede convertirse en irrespetuoso. “Todo trabajo creativo en teatro es colaborativo: la implicación es que los sujetos de las piezas verbatim son su co-colaboradores” (p. 13) [Traducción libre del autor]

## **MARCO METODOLÓGICO**

# Capítulo I

## El Problema

### *1.1 Planteamiento del problema*

Debido a la carga emocional involucrada y por ser inmunes al paso del tiempo, los recuerdos de accidentes, violaciones, abusos sexuales o secuestros, golpean la sensación de seguridad y autoconfianza del individuo, provocando una ruptura transversal de la unidad del ser, en tanto afecta su sociabilidad, su memoria y su lenguaje (Puchol, 2001).

El presente proyecto comienza con un acercamiento a Joseph Jiménez, un enfermero de 23 años que en su infancia fue abusado sexualmente por un miembro cercano de su familia. A través de entrevistas, se recuperarán anécdotas, intrigas y sensaciones vividas en su corta vida que de la mano con relatos de su madre y su abuela paterna, contribuirán a un intento por relatar aspectos vinculados al legado traumático del protagonista.

Tal acercamiento será transformado en un guion para teatro documental, cuya naturaleza de crítica y técnicas de representación lo convierten en un medio más honesto y directo para mostrar otra realidad a través de testimonios y diálogos reales sobre los hechos; sin olvidar que en la construcción dramática, como exigen las dramaturgias clásicas, habría que abordar los conflictos que esos testimonios puedan generar al encontrarse el uno frente al otro.

En consideración de lo mencionado, surge la interrogante: ¿Cómo es posible elaborar un guion de teatro documental sobre el legado familiar de Joseph Jiménez vinculado a eventos traumáticos que perviven en la memoria de los suyos?

### *1.2 Objetivos*

#### *1.2.1 Objetivo General*

Elaborar un guion de teatro documental sobre el legado familiar de Joseph Jiménez vinculado a eventos traumáticos que perviven en la memoria de los suyos.

### *1.2.2 Objetivos Específicos*

Determinar técnicas de construcción dramática en el teatro documental para abordar temas de índole traumática o polémica.

Analizar el concepto de herencia familiar propuesto por Gina Saraceni de cara a su aplicación a las técnicas del teatro documental

Identificar los aspectos claves dentro de la confesión entendido como género literario por María Zambrano

Investigar los procesos traumáticos relacionados al abuso sexual infantil

Explorar momentos relevantes en la infancia y adultez temprana de Joseph Jiménez vinculados con su legado familiar traumático

### *1.3 Justificación*

Jourard señala que “ningún hombre puede conocerse así mismo a excepción de cuando es el resultado de revelarse así mismo a otra persona”, por ello el teatro documental es la manera precisa de rescatar los hechos y opiniones de las personas, convertirlas en personajes y colocarlos en el encuentro que exigen los involucrados. Además, llevará a Joseph Jiménez, a su familia, al público y a la autora a mirar su propia conciencia.

Para lograr tales propósitos, se cuenta con los recursos que la construcción dramática documental demanda: los hechos de la vida real como componente inamovible de la investigación y su estructuración dramática alrededor de uno o varios personajes. Para este proyecto, el acercamiento a los hechos se dará gracias al vínculo familiar entre Joseph Jiménez, la autora y por consiguiente con sus familiares. Por tratarse de un proceso de reconciliación que aceptó atravesar el núcleo familiar del protagonista., los involucrados sanguínea y emocionalmente dicen estar dispuestos y sentirse con la confianza necesaria para brindar sus historias y anécdotas más íntimas.

La herencia familiar será escuchada por la autora y luego mostrada al público a través de la creación teatral. Con la experiencia de más de cinco años como un miembro activo del grupo de Teatro UCAB, la autora de este proyecto se ha formado para desempeñar los cargos que implican una producción escenográfica.

#### *1.4 Alcance y delimitación*

El proyecto planteado se realizará en Caracas, Venezuela y contempla en primer lugar, la investigación sobre la vida de Joseph Jiménez basada en entrevistas y encuentros con sus familiares más cercanos; en segundo lugar, la creación de una pieza de teatro documental partiendo de lo obtenido anteriormente; y finaliza con la muestra de la pieza recomendada para un público mayor de 18 años debido a su contenido y lenguaje sobre sexo, salud y violencia.

## Capítulo II

### Construcción del texto teatral

#### *2.1 Explicación del instrumento para la construcción teatral*

Pam Schweitzer (2007) en su publicación *Reminiscence Theatre: Making Theatre from Memories* describe los procesos que la llevaron a fundar un grupo de teatro que trabajara solo con los recuerdos de personas reales para la creación de sus piezas, consiguiendo resultados visibles sobre las personas entrevistadas. Jackson (s.f.) asegura sobre la publicación: “el mensaje es claro: recordar y el teatro de la reminiscencia puede hacer un profundo mejoramiento en la vida real de personas reales” [Traducción libre del autor].

Por su parte, Tom Cantrell (2013) en *Acting in Documentary Theatre* desde el estudio de cuatro piezas precursoras en sus técnicas y a través de entrevistas a más de treinta actores, directores y escritores, analiza los retos de hacer teatro documental.

Ambos autores y sus investigaciones esclarecen el punto práctico de partida: la selección de un tema criticable o hecho relevante en la actualidad para una audiencia determinada; y continúa con la colección de un número de personas que nutran, critiquen o amplíen el tema con sus testimonios.

#### *2.1.1 El tema o hecho*

Especificado desde los objetivos del proyecto, el hecho del que se originó la investigación fue el abuso sexual infantil que vivió Joseph Jiménez por parte de un miembro de su familia.

Para el acercamiento al hecho, se procedió a solicitar la aprobación de las personas involucradas en el hecho hace catorce años: Joseph Jiménez; Lennys Jiménez (su madre); Elba Flores (su abuela paterna y expareja del agresor); y todos los miembros de la familia paterna (padre, tío, tías y primos). Todos menos el agresor en sí, estuvieron al alcance de la autora y aprobaron que se realizaran entrevistas y el montaje posterior de los hechos.

### 2.1.2 *El equipo*

Cantrell (2013) explica que cada agrupación interesada en el poder del teatro documental ha generado en cierta medida su propio método para la creación del guion que se llevará a las tablas. En algunos casos, es solo es el escritor o director el que se acerca a las personas y recolecta el material que será usado en la construcción del guion final. En otros casos, se cuenta un grupo de trabajo que apoyará en el proceso de investigación. En el caso de la presente investigación, se contará con un equipo puesto que es posible que los involucrados saquen más provecho para su crecimiento personal y actoral.

Así, el equipo de investigación se reúne con las fuentes, los expertos en el tema seleccionado en primer lugar, sin olvidar que es importante que no se tenga un pre-elaborado mental de lo que será la pieza, pues se conseguirá a medida que avanzan las entrevistas. (Schweitzer, 2007)

### 2.1.3 *De la entrevista o encuentros*

Recordando lo discutido en el Capítulo I de la teoría, *El origen del heredero*, el hombre aprende a relacionarse con el mundo en primer lugar a través de su familia y sus enseñanzas. Por lo que la familia se convierte en la fuente de influencias más poderosas, en especial su madre, su padre y sus abuelos (Castañeda, 1999).

Entonces, para la investigación se decidió hacer un recorrido de los hechos con los personajes principales en el crecimiento de Joseph Jiménez: su madre y su abuela paterna. Se tuvo que prescindir de su padre por dos razones: para el hijo, su padre no había tenido suficiente presencia en su infancia y crecimiento como para considerarlo una influencia importante. En ese aspecto, se entiende desde la investigación que incluso la ausencia influye considerablemente, sin embargo, la apertura del padre frente al hecho del abuso no podía ser trabajada en los períodos o límites académicos.

Pues bien, con las tres personas seleccionados y su aprobación para discutir temas íntimos, de eventos traumáticos, se procedió a las entrevistas.

Desde su experiencia, Schweitzer (2007) recomienda un ambiente informal pero seguro. Los investigadores preparados con grabadoras y libretas, hacen preguntas a los familiares de la autora. Todas las necesarias para nutrirse y tratar de entender el tema que luego llevarían a las tablas. El grupo siempre querrá saber la información y los detalles de cada relato pues serán ellos los que interpreten a los familiares; a su vez, los familiares expresan saber que los detalles son importantes para el proyecto y es importante para ellos pues no tienen voz hasta el momento en el que son entrevistados.

Para el momento de la entrega de la presente investigación se han realizado ocho entrevistas a las personas protagonistas, o *encuentros*, como la autora comenzó a llamarlos para alivianar consciente e inconscientemente en los participantes, la tensión de un interrogatorio. Las preguntas que se hacen en las conversaciones abarcan desde sus datos personales (nombre, edad, profesión) hasta cosas más íntimas como sus mejores o peores recuerdos de la infancia, intentando siempre la retroalimentación y empatía.

#### *Entrevistas preliminares*

	<b>Entrevistado</b>	<b>Fecha</b>	<b>Entrevistador</b>
1	Elba Flores	11/01/2015	Gabriela Méndez
2	Elba Flores	20/03/2015	Gabriela Méndez
3	Joseph Jiménez	2015	Gabriela Méndez
4	Joseph Jiménez	09/04/2015	Gabriela Méndez
5	Lennys Jiménez	2015	Gabriela Méndez

#### *Encuentros con el equipo*

	<b>Persona</b>	<b>Fecha</b>	<b>Entrevistador</b>
1	Elba Flores y Joseph Jiménez	21/02/2016	Gabriela Méndez, Carlos Seijas, Yhailexy Ruiz, Diana Bastardo.
2	Elba Flores	27/02/2016	Gabriela Méndez, Arturo Malavé,

Diana Bastardo.

3	Elba Flores	02/03/2016	Gabriela Méndez, Carlos Seijas, Arturo Malavé, Diana Bastardo, Jorge Patiño.
4	Joseph Jiménez	03/03/2016	Gabriela Méndez, Carlos Seijas, Diana Bastardo.
5	Elba Flores	05/03/2016	Gabriela Méndez, Andrés Do Couto, Arturo Malavé, Carlos Seijas, Yhailexy Ruiz, Diana Bastardo.
6	Lennys Jiménez y Joseph Jiménez	17/03/2016	Gabriela Méndez, Carlos Seijas, Yhailexy Ruiz, Diana Bastardo,
7	Lennys Jiménez y Joseph Jiménez	30/03/2016	Gabriela Méndez
8	Joseph Jiménez	31/03/2016	Gabriela Méndez, Andrés Do Couto

Se plantea la posibilidad de generar más encuentros grupales o individuales (*one-to-one* las llama Schweitzer (2007)) de un familiar con el actor que lo interpretará en escena. De esta manera la persona podrá dar más detalles sin sentirse abrumado por la conversación grupal y el actor podrá construir un vínculo más fuerte con su persona.

#### *2.1.4 Del procesamiento de la información*

Con la mayoría del material recolectado, los actores/grupo de investigación procesan la información. Lo grabado en audio y en ocasiones en video se volverá a ver, ahora transcribiendo los momentos más relevantes, más repetidos o más teatrales y permitiendo que se generen dudas para los siguientes encuentros.

Se llevará la anécdota a estudio y se le dará una forma dramática. Cada historia puede diseccionarse de manera que la voz de una persona se convierta en las voces de las

personas que estuvieron en ese momento; Schweitzer asegura que eso produce un efecto dramático beneficioso para el guion (2007, p. 64).

<i>Persona</i>	<b>Temas discutidos, historias relevantes, épocas o etapas estudiadas</b>
1 Elba Flores y Joseph Jiménez	<p>Primera presentación del equipo. Elba cuenta anécdotas de su infancia. Razón por la que dejó de estudiar en el colegio. Cómo fue su juventud entre Santa Lucía y La Vega. Tuvo que comenzar a trabajar a corta edad, en casa de familia limpiando y cuidando niños. Con una de las familias, se fue a Nueva York a vivir por un año. Joseph se presenta frente a las demás personas del equipo. Le gustan los signos zodiacales, el estilismo y su profesión. Ambos aman viajar. Elba no tiene muy buena memoria, mientras que Joseph recuerda fechas y momentos.</p>
2 Elba Flores	<p>Relación entre Joseph y el doctor Mejías; ruptura de Lennys con su primer amor/padre de su primer hijo.</p> <p>Un repaso de las etapas de la vida de Elba, la veintena, relata lo vivido con primer novio; consigue su primer trabajo; llega el segundo amor a su vida con el cual se mudaría y saldría embarazada; tabú sexual en su familia. Violencia por parte del esposo hacia Elba, al cual no podía ver más con cariño; violento cada vez que bebía. La denuncia en navidad. El desempleo estando embarazada y cómo lo afrontó.</p> <p>Infancia sin amigas, muy reservada. Su trabajo en una empresa de limpieza y el primer acercamiento al hospital. Recomendación para estudiar enfermería, Elba acepta. Estudia y logra graduarse.</p> <p>Desaprobación por parte de su esposo. La vida en el</p>

---

3	Elba Flores	Muestra de fotografías. La vida en el hospital. Catia es su lugar. Trabajo en el teatro. Aparece la nueva pareja. Su hijo menor se va al cuartel. Se casa espiritualmente con su segunda pareja. Su vida en pareja con su nuevo “esposo”. EL HECHO. Visitas de Joseph todos los fines de semana. Aparece la policía un día en la casa. Se desvela el hecho a la familia. Distanciamiento entre Lennys y Elba. Se descubren más cosas sobre el segundo esposo de Elba. Mudanza a El Paraíso, a vivir con una de sus hijas. Relación entre Joseph y su papá. Acercamiento con Joseph y Lennys nuevamente. Sobre el sentimiento de culpabilidad por el hecho.
4	Joseph Jiménez	Muestra de fotografías. Gustos de Joseph desde que era pequeño. Algunas palabras sobre recordar el hecho. El nacimiento de Joseph y el encuentro con el indigente. Conocer el mundo de Joseph. Recuerdos de su vida en Pérez Bonalde. Carácter de su abuela materna. Visitas a El Cuartel. Reflexiones sobre EL HECHO. Relación con su papá y con sus primos. Vivencias sobre EL HECHO: cómo comenzó. La novia del y la ausencia del papá. La matanza del cochino. Confesión del hecho. Enfrentamiento de las familias. Apartado de la familia paterna. Problemas para dormir. Colegio militar y graduación. Su estabilidad emocional. La desconfianza en la familia. Arrebato de la niñez. La importancia de su madre. Reencuentro con la familia paterna. Graduación como enfermero. Reflexión sobre el fallido rol de su

---

padre.

---

5	Elba Flores	<p>¿Qué ocurrió con el segundo esposo? Reacción al encontrarse de nuevo con Joseph. Sobre qué le diría a Joseph. Sobre por qué los hijos de Elba quisieron irse tan pronto de la casa. El trabajo como escape.</p> <p>Elba y su relación con Joseph en el pasado.</p> <p>Desahogo al hablar de lo ocurrido. Inquietud por saber cómo esta Joseph. Apoyo a las decisiones de Joseph, respaldo hacia él. Reflexión sobre la homosexualidad, aceptación. Confesión de Joseph. Aconsejar a Joseph. Sobre sus deseos de viajar. Vivir muchos años más como está ahora de salud.</p>
6	Lennys Jiménez y Joseph Jiménez	<p>Crecimiento personal de Lenny en el hospital, primera relación amorosa de Lenny, rechazo de su profesión por parte de su familia, Lenny se va de su casa con el padre de su hijo, la nueva convivencia con la familia del padre de su hijo, las infidelidades y la extraña conducta del papá de su hijo, el silencio frente a los conflictos con él, el nacimiento de Joseph, la ausencia paterna del padre de su hijo y la protección de su suegra, nueva relación con su segundo esposo</p>
7	Lennys Jiménez y Joseph Jiménez	<p>La nueva vida en el Cuartel de Catia, su familia invade su espacio y privacidad con su hijo, fallecimiento de su padre, ausencia de comunicación con el padre de su hijo por un lapso de 4 a 5 años, nueva disciplina extra cátedra de su hijo, relación de su segundo esposo con su hijo, evento traumático con su hijo: llamada, testigo, denuncia, allanamiento, comisaría; secretos familiares, su percepción con</p>

---

respecto al silencio de su suegra con respecto al hecho, liberación con la declaración homosexual de su hijo, trabajos de su hijo como estilista, el apoyo a su hijo en los estudios, diferencias de percepciones del sentido del amor entre ella y su hijo.

8

Joseph Jiménez

---

Su percepción con respecto a sí mismo: diferente desde siempre, la abstracción, el miedo a la discriminación, la negación de lo que se es en la comunidad gay, las percepciones del mundo gay, la posición de Joseph con respecto a los que deciden actuar en contra de la comunidad gay, desilusión en las relaciones por la falta de confianza, la decisión de aceptar y verbalizar su homosexualidad, el estilismo y la enfermería como profesión, el deseo de vivir en otro país, sus metas y sueños a nivel profesional y familiar, su papel altruista en la vida, su posición frente a las religiones, la visión de sí mismo como padre, sus gustos del arte, su añoranza de la conexión emocional de pareja, su visión de la familia y el matrimonio, primer amor, decepciones de parejas y noviazgo, su posición frente al sexo.

---

Luego, los momentos seleccionados y estudiados serán llevados a las tablas para su improvisación y trabajo de mesa. Los mini productos obtenidos serán mostrados a las *personas* para que estén completamente involucradas en el proceso y serán ellas las que determinen si se muestran adecuadamente los hechos. Se busca que la improvisación tenga directa relación con lo relatado, que la persona se sienta escuchada y representada; e incluso que pueda nutrir la escena luego de la improvisación (Schweitzer, 2007, p. 141)

Se tendrán entonces un manajo de escenas relevantes y con ellas se construirá una línea dramática que las una y permita el desarrollo de las mismas. También se contará con monólogos que por decisión del equipo no se conviertan en escenas, sino que serán dichos

por el actor directamente al público. Pues bien, con las escenas y los monólogos dentro de una línea dramática, ya se debería tener un guion de teatro documental.

No obstante, el proceso de realización de un guion documental suele ser tan colaborativo y diverso que distintos autores aseguran que no se poseen un guion hasta el día de su estreno. *The Girlfriend Experience* de Alecky Blythe fue un ejemplo de eso, relata Cantrell (2013). En ese caso, los actores contaban con un audio de todas las entrevistas en el orden que Blythe los había colocado. De tal manera, no había *necesidad* de guion sino de seguir el audio, pues además los escuchaban en escena mediante unos audífonos (ídem).

Schweitzer (2007) por distintas razones tampoco cuenta con guion sino hasta el día del estreno. Incluso decidió convertirlo en el programa de mano y souvenir de cada una de sus piezas documentales. Así la audiencia no solo quedaba con la experiencia enriquecedora de lo que acababan de ver, sino que también se llevaban un recordatorio físico. Para la efectividad de su trabajo es importante que ocurriera pues trabaja con personas de tercera edad que progresivamente olvidan sus propios relatos. Esa fue su manera de retribuirles y agradecerles.

## Capítulo III

### La Casa De Blanco

#### 3.1 Sinopsis argumental

Felicia y Chepa, dos enfermeras muy buenas amigas, comparten en el vestuario del hospital de los Magallanes de Catia, hasta que llega Héctor, un nuevo enfermero. Mientras se debaten quién debe atender al paciente que está en recuperación, se origina el despliegue de sus momentos más teatrales: historias que se repiten, episodios traumáticos, descubrimientos en su sexualidad, amores y traiciones... Finalmente se dan cuenta que no son solo compañeros de trabajo, sino que todos están vinculados de una manera más íntima con el *cacho* en recuperación.

Al término de la pieza, el público es invitado a compartir su experiencia con los actores y a recorrer el museo de la historia familiar de los Jiménez.

## LA CASA DE BLANCO

Un legado familiar en teatro documental

### CONSIDERACIONES Y NOMENCLATURA:

**Un guion o dos seguidos (- o --)** indican que la palabra fue interrumpida por otra o la misma persona

**Tres puntos suspensivos (...)** indican que hay un silencio o cavilación

**Las comillas ("")** indican que, dentro de su testimonio, la persona imita a alguien más.

**GM:** Gabriela Méndez. Los protagonistas la refieren a veces como Gaby. Es la guionista de la pieza.

**En los relatos,** un personaje hablará y los otros dos se convertirán en ayudantes de la narración. Aunque permanezcan con su nombre (Felicia, Chepa o Héctor) no forman parte real del recuerdo...

### PERSONAJES

Felicia

Josefa "Chepa"

Héctor

### ESCENA 1. Prólogo.

*Hay una pantalla en la que se proyectarán artes visuales y fotografías relacionadas con lo que se escuche de los personajes. En NEGRO, comienza a escucharse un audio con voz de GM y al mismo tiempo, varias palabras del audio se ven en la pantalla que se acaba de encender.*

"Bueno, este... ¿Más o menos cómo funciona? Es un- muy abierta la entrevista, es como... incluso, a veces no le digo tanto entrevista, es más como... bts, como una expresión pero... la verdad es que cuando estamos aquí, es muy... lo que ustedes quieran contar- así ha funcionado con Joseph, así así ha funcionado con mi abuela, estem..."

*Al terminar el audio, comienza una intervención musical que luego dará paso a otro audio. Seguimos en NEGRO.*

- "Chepa: No y todavía falta un secreto... ¿se lo contamos?

- Héctor: ¿Qué secreto?

- Chepa: ...

- Héctor: Sí

- Chepa: Um, este es un secreto, pero este es un secreto.

- GM: ...Ok

-Chepa: Este es un secreto que bueno ya te tenemos confianza aquí, pero es bueno que lo sepas también pero... es un secreto."

NEGRO

**ESCENA 2. Hay un nuevo enfermero.**

*Se encienden las luces del escenario. Estamos en el vestuario de un hospital. Lockers, banquitos, una mesa, un reloj. Es 21 de diciembre, época navideña. No está decorado muy elegante ni ostentosamente pero sí cuidadosamente por las personas que allí frecuentan. Felicia está terminando de poner unas guirnaldas.*

*Entra Chepa, muy arreglada, con un vestido mostaza, tacones. Felicia la ve al pasar y le pregunta muy animada por la fiesta de la noche anterior. Chepa no responde, se acerca a su locker y comienza a cambiarse. Felicia insiste en saber y pronto la hace estallar en llanto. Revela que encontró a su pareja con otra mujer. Hay un cambio de iluminación.*

*Chepa: (a Felicia y al público) Apenas lo vi, yo rapidito me metí en el baño, cuando llego yo a ese baño mira eso fue llora y llora y llora en ese espejo.*

*Felicia ha estado viendo a Chepa desde atrás pero pronto formará parte del relato representando a otro personaje. Chepa se coloca en proscenio, viendo hacia el público como si fuera un espejo en el que se ve reflejada. Llorando, trata de secarse las lágrimas pero sigue llorando.*

*Chepa: (a sí misma) Eres una estúpida, ¿Por qué tú no sacas ese carácter como lo tiene Alicia? ¿Por qué no eres tan explosiva como... ¿Cuándo tú vas a aprender? Saca esos nervios que tú tienes, ¡sácatelos!*

*Felicia: (sorpresiva) Ay, señora, ¿Qué le pasa? ¿Usted está peleando con usted misma?*

*Chepa: Ay, ¿Tú estás oyendo lo que yo estoy--*

*Felicia: Pero ¿qué te pasa? ¿Te sientes mal?*

*Chepa: Sí vale... (Trata de contenerse sin éxito) Es que mi marido está aquí con otra mujer.*

Felicia: Ay señora, no le pare bola a eso, vámonos para nuestra mesa que yo le invito a usted una copa... estamos tomando ¿cómo se llama? cuba libre y usted va a ser libre toda la noche, véngase conmigo... No le pares, vive tu vida, no le pares, vive tu vida, no seas angustiada, ni que tuvieras un hijo con él.

Chepa: Yo sí tengo un hijo con él, mi hijo es pequeño.

Felicia: *(Breve pausa)* Bueno, no le hagas caso chica, divórciate, vete, lárgate, y por esta noche usted la disfruta, no llores, no sufras, hombres hay aquí por coñazo.

*Cambio de iluminación. Chepa se aleja de proscenio.*

Felicia: Ajá, y ¿qué hiciste pues?

Chepa: ¿Qué voy a hacer? Me fui con ella.

Felicia: ¿Y tu marido? ¿No hablaste con tu marido? ¿No le formaste un peo?

Chepa: No pero si yo no soy así, yo no soy así. No, no, no, yo no quería armar un escándalo, no me gusta. *(Al público)* O sea era tanta la-- fíjate, no me gustaba el escándalo, no me gustaba porque todo era escondido, o sea la vida que yo viví de tantas peleas, tantas discusiones, tanta agresividad, no quería que nadie más supiera, puro guardado, guardado, guardado. *(A Felicia)* Yo me quedé un rato así: ¿Será que entro? ¿Será que le formo ese peo a él? ¿Será que me le enfrento? Pero tenía temor y entonces, subo y lo veo con otra mujer, todos acaramelados.

Felicia: Ay, m'hija... Cuando yo salí embarazada, yo trabajaba donde una señora llamada Carmen, ahí vivía una muchacha llamada Hilda, yo no sé si yo te eché ese cuento.

Chepa: *(extrañada)* No, no.

Felicia: Yo trabajaba allá como que era lavando, ¿lavando? Lavando. Y ella llega a trabajar ahí. Se le... estábamos las dos embarazadas. Bueno, llega ella y la jeñora Carmen "¿Usted como que está embarazada? Y entonces Hilda le dice "Ay, sí". "Bueno, m'hija, yo le voy a decir algo, el día que a usted se le vaya acercando de parir, usted se tiene que ir porque yo aquí no la puedo tener..." bueno y llegó el día en que ya se le acercaba y la pobre muchacha llorando, Hilda llorando porque

no tenía donde irse manita. Bueno... yo me la llevé pa la casa, me la llevé... Ay mi amor, le llevé carne al zamuro...

*Felicia se detiene, ve entrar a Héctor, un nuevo enfermero. De punta en blanco y sonrisa encantadora, Héctor tiene un bolso en su espalda y un matero con una sábila en las manos. Saluda efusivamente. Felicia y Chepa se levantan y le dan la bienvenida. Le presentan su nuevo locker, agradecen la planta y conversan sobre las actividades en su primer día en el hospital. Héctor cuenta que él creció en un hospital, que lo lleva en la sangre.*

Chepa: Tuviste suerte. *(Mientras termina de cambiarse)* Mi papá, cuando yo tomé la carrera de enfermería, él no le gustaba, pero mi mamá sí le gustaba. Y entonces... estábamos así que si la estudio, no la estudio, la estudio, no la estudio... porque él me protegía mucho en el sentido de si yo quedaba en un hospital trabajando y yo en esa época era muy bonita, entonces... ellos decían... además hay un dicho que no sé es muy común que la gente lo dice -de la rama de enfermería- que la rama de enfermería la ven muy feita.

Felicia: Te cuento que el señor, mi primer marido, después de que se enteró que yo iba a estudiar enfermería, sabes, ¿sabes qué me dijo? "Ay, otra puta más". Sí, porque tenía en su mente que las enfermeras eran putas. Yo le dije: bueno, iré a ser una puta más, pero yo estudio mi enfermería. Y eso que tenía un poco de años sin agarrar papel y lápiz.

*Cambio de iluminación. Felicia se adueña del escenario. Se dirige al público.*

Felicia: Tú sabes que yo estaba en el salón. Yo estaba en el salón y la maestra nos dice...

Chepa: Ya vengo niños, se portan bien, no quiero que cuando llegue...

Felicia: Y dejaban a alguien cuidando. Ajá, sí. Entonces la muchacha llamada Carmen... ella...

Chepa: Ay, huele a peo. Y fuiste tú *(señala a Felicia)*.

Felicia: Ay, más vale que no manita. Ah... mira, eso me entró una soberbia porque como yo no había sido, eso me me-- los pupitres eran... ay, ¿Cómo te diría yo? Tú sabes que tú metías eh... por debajo los colores, la cuestión. Mira y yo llegué y ¡pá-pá! *(imitando el sonido y movimiento de las fuertes*

*pisadas sobre los pupitres)* Mira yo ¡la agarré, la agarré, y le aruñé la cara! Bueno, a raíz de eso cuando llega la maestra y ve el salón alborotado y dice:

Chepa: ¿Qué pasó aquí?

Felicia: Bueno señorita mire, ella me acusa a mí de que yo- que yo me tire un peo y no fue así, yo no fui la que me tiré el peo. *(la Felicia adulta ríe juguetonamente)* Yo no fui la que me tiré el peo. Para que ella aprenda a acusar al que no es le pasó eso. Es que le aruñé la cara, bueno entonces... a raíz de eso, citaron a mi representante que era un tío mío, yo vivía con mi abuelita y un tío mío. Lo citan. Pregúntame si yo entrega la cita *(Chepa hace el ademán de hacer la pregunta)* No. Entonces al siguiente día,

Héctor: Levántate para que vayas al colegio.

Felicia: Ay no, yo no quiero ir. *(Al público)* Y estábamos en pleno exámenes finales, como que era entre junio y julio. Y yo iba cheverísimo. Pero bueno, a raíz de eso yo dejé de estudiar ahí, yo dejé de ir al colegio. Más nunca. Y la maestra me iba a buscar.

Chepa: Mira que vayas, que vienen todos los exámenes.

Felicia: Yo no fui. Abandoné.

*Cambio de iluminación. Volvemos al vestuario.*

Felicia: Y cuando presenté mi examen de enfermería, saqué 15, después de tanto tiempo, imagínate.

Héctor: Yo me gradué hace como dos meses. Estoy muy emocionado.

Chepa: Es que vale la pena, o sea ayudar, ayudar a la persona que realmente lo necesita y como tenemos ese don- porque yo me considero una persona muy servicial y considero que tengo mi don, mi virtud y hasta el sol de hoy sigo siendo hasta que Dios me lo permita ser. ¿Verdad, Felicia? Somos muy dadas, somos personas muy serviciales.

*Todos sonríen. Todos parecen cómodos y se alegran de la presentación fue fluida y sencilla. Héctor acomoda sus cosas en el locker. Chepa termina al fin de cambiarse, ha tenido que aguantar las ganas de llorar. Felicia recoge las cosas*

*que están en la mesa: historias de pacientes, bolígrafos, cajas con los adornos navideños.*

Héctor: Perdón, cuando llegué estaban hablando afuera de que había un cacho en recuperación, me dijeron que les dijera, pero la verdad es que no sé qué significa.

*Felicia y Chepa se miran, la primera sonríe y la segunda se queja. Explican qué es un trabajo muy exigente y que a nadie le gusta hacerlo. Felicia se ofrece a hacerlo por esta vez pero antes de irse...*

Felicia: *(imprudente, a Héctor)* Mira... y veo que eres homosexual ¿desde hace cuánto?

*Hay un breve momento incómodo y Héctor se da cuenta que no vale la pena desviar la conversación.*

Héctor: Bueno, lo que te puedo contar es que yo siendo un niño yo sentía que era diferente a los demás, ¿me explico? Diferente en este esti- aunque sin conocimiento alguno, sin estudio ni nada, por la inocencia de un niño que no sabe nada de esas cosas. Pero muy muy en mí, no sé los demás pues, pero muy muy en mí, en mi caso, yo sentía que era diferente. Siempre lo he sentido *(En algún momento, el actor comenzó a dirigirse al público y se detiene abruptamente)* Estoy incómodo.

Chepa: ¿Estás incómodo?

Héctor: Sí, me incomodan. *(Pausa)* Ustedes *(dirigiéndose a sus compañeras)*.

Chepa: Ah, no, pero tranquilo, yo me voy para que puedas hablar abiertamente. Voy a buscar la historia del cacho. *(Sale ¿ofendida?)*

*Se quedan en silencio, Héctor trata de seguir arreglando las cosas en su locker.*

Felicia: Está bien bonita la matica. A mí me encanta la sábila. Sirve para todo *(Mientras le coloca un lazo de navidad)*.

Héctor: Sí... también me pareció bien bonita. La agarré de mi edificio.

*Felicia coloca la planta en un lugar seguro y luego vuelve a acercarse a Héctor.*

Felicia: Por mí no te tienes que sentir rechazado, nunca te rechazaría por ser lo que eres... ni a ninguno. Esas personas para mí son algo especial, el hecho de- ellos no tienen la culpa de ser así... y hay gente que son tan... que porque son así los ven de mala manera. No. No debe ser. Mi hijo mayor es así... hay que hablar con él... porque yo le he dicho... pero él dice que por las niñas que no sé qué más, que las niñas lo van a ver raro. Se tienen que acostumbrar, porque no solamente es un solo gay, son infinidades.

Héctor: Sí...

*Felicia mira compasivamente a Héctor y lo invita a sentarse a su lado. Él se toma unos segundos para pensarlo y luego se sienta y sigue...*

Héctor: Yo llegué a tener dos o tres noviecitas pero... tipo escuela y una en el liceo, ahí pues, pero es porque lo veía y para no ser señalado, ¿me explico? Más la conducta es algo que uno tiene pues, uno es así, uno el gay es así y no puede fingir lo que uno es, porque ya uno es, ¿me explico? Entonces tratar de ser lo que no es, lo que no es, no sé si me entienden, tratar de imitar lo que no es uno, de verdad es muy difícil. Y yo soy un tipo de persona, yo soy un tipo de persona que siempre voy a ser lo que soy y que la gente me quiera tal y como soy, siempre lo he sido y siempre lo voy a ser y si no me quieres tal y como yo soy, yo aunque te voy a seguir queriendo, tendrás tus opiniones, tus comentarios, pero me tienes que respetar igualito pues, o sea tendré mis limitaciones con ciertas personas porque yo no soy monedita de oro para caerle bien a todo el mundo, ¿entiendes? Que me ha pasado, más sin embargo, nadie puede conmigo ¡ja! (ambos ríen).

NEGRO

### **ESCENA 3. Mamá, tengo un problema.**

*En NEGRO, Chepa sale al escenario y se coloca en el proscenio, sentada en un banco. La iluminación es cenital y se encenderá cuando ella comience a hablar, se crea un ambiente íntimo entre ella y el público. Mientras habla, se proyectarán palabras en la pantalla que se encuentra tras ella. La musicalización acentuará momentos, palabras y ritmos.*

Chepa: Yo estoy sentada aquí y él se me para ahí "Mamá, tengo un problema" eso fue un 4 de octubre, no, eso fue un 5 de

octubre, él cumple años el tres. El cuatro hubo un accidente horrible aquí que un muchacho se lanzó del piso 14. Ajá, entonces me llega...

Héctor: *(detrás de Chepa)* Mamá, tengo un problema.

Chepa: *(imitando el tipeo en una computadora)* ¿Qué problema tienes, ¿qué pasa? ¿Mataste a alguien? *-(Al público)* Pero resulta que cuando yo hago así *(voltea a verlo)* Aah, resulta que mi hijo me va a decir lo que tiene que decirme, ya yo estaba preparada por el doctor y entonces- ¿te robaste unas plantas? Porque a él le gustan mucho las plantas y él se traía las plantas de otros edificios, se las traía para acá, que si para decorar mi terraza, y yo hijo, van a ver las plantas desde arriba, sube esa vaina para arriba otra vez le decía yo *(ríe)* Entonces, yo hago así, pero dime ¿Mataste a alguien? ¿Eres un asesino? *-Mi hijo estaba en crisis de llanto, ya yo sabía, pero el doctor me dijo "no le digas ¿;Eres eso!?"* Él me decía: "Déjalo que él te lo diga solo por su cuenta, soy así, soy asáo", o sea que me lo diga. Entonces yo quería como ¿es que eres así? No podía, porque me acordaba de lo que me decía ese doctor.

Héctor: ¡No, es que tú no me vas a querer!

Chepa: No hijo, ven a acá -y cuando yo lo voy a abrazar, ese muchacho se me suelta.

Héctor: Tú no me vas a querer, nadie me va a querer.

*Héctor huye de los brazos de Chepa y sube rápidamente por las escaleras centrales hacia parte alta del teatro.*

Chepa: Unas cosas así que me dijo y salió corriendo pallá y yo mandándolo a callar para no despertar al viejito. Y entonces, cuando yo veo, como el día anterior hubo ese accidente del muchacho que se mató del piso 14, yo dije este muchacho va a hacer lo mismo, le agarró una locura y salió corriendo. Yo pensé: este muchacho se va a lanzar porque va a pensar que yo no lo quiero, que lo voy a rechazar, qué se yo. *(Comienza a subir las escaleras, lentamente, como descubriéndolas con cada paso)* Cuando yo lo estoy siguiendo en un momentico el hombre corrió, o sea no supe si se había ido para arriba o para abajo, lo que yo hice fue subir esas escaleras. ¿Tú sabes qué es eso? Ya eran las 11, y yo viendo piso por piso. *(Deja de relatar y comienza a actuar como parte de la escena)* ¡Hijo! ¡Hijo! *(Sube un piso y mira hacia*

*abajo) ¡Hijo! ¡Hijo! ¿Hijo, dónde estás? ¡Hijo, por Dios! No me hagas esto, hijo. Vente. ¿Dónde estás?*

*Héctor: (de vuelta en el escenario) Hablando sola.*

*Chepa: (desde lo alto) Hablando sola.*

*NEGRO*

#### **ESCENA 4. El cacho cumple años.**

*Vuelve la iluminación del vestuario. Felicia está llenando las historias de sus pacientes. Chepa baja las escaleras, entra al escenario como si viniera de visitar a un paciente. Cuenta sobre el cacho en recuperación, el paciente no la trata muy bien, es maleducado y prepotente. Mientras lo atendía se entera que está de cumpleaños.*

*NEGRO*

#### **ESCENA 5. De la técnica.**

*En NEGRO, comienza a escucharse la voz de GM y al mismo tiempo, varias palabras del audio se ven en la pantalla. Le responden la voz de Héctor y de Felicia.*

*"Pero si en algún momento por alguna cuestión eh, personal, sienten que no quieren grabarlo ni en cámara ni en audio, o que no se sienten cómodos con eso, me lo dicen y no hay problema, eso es como una cosa un poco más accesoria para toda la documentación pero no es como que los audios se van a publicar ni nadie los va a escuchar después, ni tampoco los videos o si se van a usar va a ser después con con su con su permiso, se les va a decir exactamente que qué vamos a usar, lo que sea. ¿Ok? Es más como una cosa para registrar mejor el trabajo"*

*"No, quiero que todo quede muy claro"*

*"Para eso estamos"*

#### **ESCENA 6. De la inocencia.**

*Cambio de iluminación. Tres cenitales: izquierda, centro, derecha. Los tres personajes están sentados o parados, uno en cada luz. Están hablando directamente al público como si lo que dijeran es en respuesta al algo que dijo el público. Habrá matices y cambios de ritmo en la narración, acompañados de música.*

Felicia: Yo era tan inocente muchachitos, que yo pensaba que yo con un beso, yo salía embarazada. Se los... de verdad, en serio. Porque nosotros nos criaron con tanta... ¿Cómo se diría eso? No había esa-- no había cuestión de que ahora las mujeres-- las mamás te hablan así: "Mira, cuidado, porque si te meten aquello vas a salir preñada" no, no, eso en mi casa eso no se escuchaba. No, eso no se hablaba. Uno no sabía ni cómo, ni por dónde parían las mujeres, uno no sabe nada de eso..

Héctor: Hoy en día son mis mejores amigos porque me quieren, porque crecieron mentalmente porque es falta de educación, eso es falta de educación, se dieron cuenta que yo soy una persona amigable, soy un verdadero amigo y me valoran pues, me quieren, por lo que soy ¿me explico? Las personas que de verdad quedaron que son muy pocas y de verdad que es una bonita amistad pues que se dan cuenta, que crecen mentalmente, que se educan, porque es eso pues, ese bullying a una persona homosexual en el liceo es fuerte, es fuerte pues porque hay violencia física, hay violencia verbal, es fuerte pues.

Chepa: ...Y entonces qué pasa, que también mi familia era una familia muy problemática, muy disfuncional, habían muchas peleas, por todos lados había una discusión, tal vez yo quería huir, o ¿de verdad yo estaba enamorada? O sea eso quedó en esa época en incógnita, era muy pollita yo para irme a vivir con una persona y también él era muy pollito para irse a vivir con una persona.

Felicia: Él me dice que él vivía en una habitación al lado de su mamá, que era en Los Paraparos. Entonces me dice que si yo me quería ir con el que no sé qué más, que él después se casaba conmigo, hasta me compró una tela pa que me mandara a hacer mi vestido pa-- pa casase conmigo (ríe) -El vestido se quedó hecho-. Bueno, entonces, ay, yo dije ah-- Yo no sé, uno es loco, yo pienso ahorita ¿no?, yo digo: uno no piensa. Bueno, enamorá. Yo sí estaba, de ese yo sí estaba enamorada. Y yo le dije a mi abuela que yo me iba con él. Mire abuela, sabe que... "Ah, bueno" me dijo ella. Tú crees que mi abuela dijo "¿¡EHH!?", no mi amor. "Ah, bueno, si tiene donde llevarla... no sé qué más, que pallá, que pacá, tá bien..." y ella pensaba que yo estaba embarazada, por que como me iba con él.

Héctor: Pero cuando se instruyen, cuando se- se llenan de información lo suficiente, se dan cuenta que no es algo patológico, es algo completamente normal, es una condición como cualquier otra persona, como una persona tiene el pelo

rojo como otro lo tiene amarillo, ¡plah!, listo, para mí es así, no es nada del otro mundo.

Chepa: "Si tú te vas... y cruzas esta puerta de aquí para allá, te olvidarás que tienes una madre". Mi mamá me dijo así... sí. Y yo ¿qué? no puede ser, ¿en serio mamá? "Sí". Y luego bueno, es como darle una cachetada a toda esa gente y yo me fui.

Felicia: Mi abuela me arregló varias maticas en potecitos, me puso maticas así para que yo me las llevara pa la casa donde iba a vivir. Me llevé mis maticas, me llevé todo lo que era mío, me lo llevé para allá y llegué allá a donde la señora Inocencia que era mi suegra.

Chepa: Crucé mi puerta con mi ropa y dejé todo ahí, dejé mis peluches, me llevé solo mi ropa y mi peluche estaba esperándome afuera y nos fuimos. ¿Y a dónde me llevó el peluche, o sea mi noviecito? A la casa de la suegra. Sí, a la casa de la suegra. Cuando yo llego a la casa, de mi suegra, tampoco sabía. ¿Y tú no le dijiste nada a tu mamá, que no sé qué? ¿Qué es eso Dios mío? ¿Cómo tú me vas a-- o sea me hizo enfrentarme a mi familia sin realmente tener nada así... nada seguro. Y yo dígame ¿ahora qué voy a hacer? ¿Y si no me aceptan? Y no "Sí, yo sé, yo conozco a mi mamá, mi mamá me va-- te va a aceptar, y es más mi mamá te quiere mucho y aquello y lo otro". Cuando yo llego allá, obviamente... mi suegra me recibió con los brazos abiertos.

Héctor: De que hay familias con pensamiento diferente ya es otra cosa, ya ya es un problema o sea falta de educación digo yo, no sé, no te puedo decir o sea el mundo es un... hay de todo, exacto, no todo el mundo piensa igual, hay personas que igualito no nos acepta, más sin embargo no nos llegan a señalar pero o sea ahí. Hay otras personas que son friendgay de una manera que se entregan al mundo mareco que verga, una vaina peor que uno, una vaina arrecha, pero son heterosexuales, entonces imagínate, son cosas de cosas.

#### **ESCENA 7. ¿Quién quiere arepa?**

*Cambio de iluminación. La música siempre va a ayudar a la transición y énfasis de ciertos momentos. De vuelta al vestuario, una señora entra con una cava llena de arepas recién hechas. Es su manera de ganarse la vida mientras consigue otro trabajo. Es Petra, hija de Felicia, todos la conocen por su simpatía y carisma. Conversan mientras agarran sus arepas.*

*Felicia decide guardarle una arepa al cacho, está cumpliendo años, su recuperación está difícil porque tiene cáncer.*

*Héctor dice su opinión en voz alta. Él prefiere el área neonatal, allá trataría con los vivos. No le gusta el lado de la muerte.*

NEGRO

### **ESCENA 8. Un milagrito.**

*Cambio de iluminación, acompañado de música. Esta escena pertenece completamente a Chepa, comenzará a la izquierda de proscenio pero a medida que avance su relato, avanzará hasta el centro y terminará a la derecha.*

Chepa: (A la izquierda) Cuando yo- me hicieron mi cesárea, él nació con bajo peso, no tenía los pulmones desarrollados, y estuvo en terapia de niños casi mes y medio donde no podía comer, no podía ni amamantarlo, no tomaba ni agüita porque estaba en proceso de cuidados intensivos. Un día la doctora llega y me dice "Chepa, él niño no va a amanecer, vayan preparándose" la doctora Zamora, y yo ¿Qué? dios mío eso no puede ser mi hijo, mi hijo o sea yo vivía era para mi hijo, eso era lo único por lo que yo vivía, era lo que me mantenía en pie o sea, mi primer hijo, será muy bonito cuando ustedes lleguen a ser madres, de verdad que eso es una alegría muy muy bonito. Y entonces este... se salvó de milagro, por un milagrito. (Breve pausa) Yo bajé toda la recta del hospital caminando así de lo más triste, llorando, dios mío se me va a morir mi hijo, por qué me tiene que pasar esto a mí- yo hablaba sola, por qué me tienen que pasar tantas cosas señor, si yo no soy mala, por qué a la gente buena le tiene que pasar estas cosas tan feas, tuve un noviazgo bonito, tuve un marido ahora que está agresivo que no me respeta, no me valora lo que hago, y ahora, te vas a meter con mi hijo le decía yo. Y entonces no, no puede y comencé a llorar, llorar en eso, se me atravesó un señor, ay yo me acuerdo clarito de ese señor, un recoge-latas, sucio-sucio con sus manos negras todas carbonizadas, de carbón así, no sé, de tierra... "Mija, ¿usted por qué está llorando? Y me pongo a hablar con él como si fuera un amigo y yo cónchale, chamo, le decía así, mi hijo se me está muriendo, ¿qué te parece?, la docto-, cómo es posible que esa doctora me diga a mí que mi hijo no va a amanecer y... andábamos los dos caminando, "Ay m'hija eso no puede ser" le digo sí y "Pero no esté llorando, no esté llorando" me decía el viejo, un viejito. "Tome esto" y sacó de esa bolsa de peroles, tenía latas, botellas, tenía de todo

y yo me pongo a ver así y yo ay señor ¿qué es eso? Yo digo señor ¿no será que usted quiere unos realitos? y yo le estaba- y no, no, no, no me recibió nada, "no, no, no, yo estoy trabajando, estoy recogiendo latas y botellas, ese es mi trabajo, pero yo te voy a dar algo que tú vayas otra vez para el hospital y le echas esto a tu hijito"... entonces me saca una botella blanca, que era una virgen de Betania, yo no sé si ustedes han visto estas botellitas de la virgen de Betania, que la coronita era la tapa (20:08), esta era blanca, blanca, pero lo que a mí me sorprendió pero que yo no capté en ese momento era el color y sus manos ¿qué hacía esa botellita blanca, blanca sin tener ningún tipo de mancha de sucio en esa bolsa tan fea? O sea, eso yo lo fui analizando fue después, porque yo en ese momento fue ¿usted está seguro? "ya está bendecida porque yo fui a la iglesia tal, vaya y échesele a su hijo, le va a poner una cruz en la frente, una las manitas y en los pies, pura crucecita" y yo ¿en serio?

Chepa: *(Al centro)* Bueno, entonces en eso, me devuelvo yo al hospital, con mi botellita y subo por la escaleras ¡prum! al quinto piso y cuando yo con la boca abierta me dicen mis compañeras "¿Qué te pasa Chepa que no sé qué?" Déjenme pasar- porque no me dejaban entrar, a mí no me dejaban entrar, desde que nació mi hijo yo nunca llegué a verlo. Y yo decía ay me le guindaba a esas mujeres-- Por favor escondidito, nadie lo va a saber, déjame entrar, déjame entrar, "que no Chepa, no, no, no puedo". Ajá, las de la mañana nada, las de la tarde nada, yo buscando alguien que se doblegue así hasta que una muchacha del turno de la noche le tocó estar sola, no había médicos, no había nadie sino la enfermera: "Ay, Chepa tú me vas a meter a mí en peo" me dice, "me van a botar de mi trabajo, si llegan a saber porque bien grande dice el reporte aquí, no dejar permitir familiares menos la mamá" y yo por favor qué no sé qué y me decía "pero dame la botellita yo se la echo" y le quite la botellita, no, soy yo la que tengo que hacerlo porque el señor me dijo que era yo, yo, de mis dedos, de mis manos y entonces no puede ser de otra mano. "Chepa pero es que si tú lo vas a ver, te vas a impactar, te puede dar algo, yo no quiero que te vaya a pasar algo, te vas a desmayar y todo el mundo se va a enterar de que te dejé entrar", tranquila que yo aguanto, yo aguanto, yo aguanto... Entonces "ay, Chepa" me dice, bueno tanto que yo que le pedí a esa muchacha que ella: "está bien". Cuando me dice que está bien, eso fue un alivio para mí, y yo gracias, le besaba las manos, gracias, que Dios te lo pague, tú vas a ser bendecida y no sé qué aquello lo otro. *(Breve pausa)* Cuando--mira ese caminito, de la entrada hasta el final, ese fue el camino más

largo del mundo que yo pude tener, eso era como cámara lenta mientras yo daba esos pasos como que era más lejos lo que yo veía, entonces lo que veía de la cunita ¿cómo es que se llama eso? Este.. la incubadora, imagínate ¿cómo a una enfermera se le puede olvidar eso? La incubadora, yo veía que él se le movían porque él lloraba y las manitos se movían entonces yo veía el reflejo de los deditos chiquiticos que se movían con unos cablecitos porque tenía puras agujitas de catéter aquí, catéter allá, catéter más allá, y yo caminaba y sentía las piernas que me temblaba, el corazón que se me salía, los ojos no aguantaban, porque más que tú quisieras el lagrimero se te salía. Y bueno, "contrólate, no te vayas a desmayar". No, no, no me devuelvas, déjame, yo aguanto, yo aguanto, yo aguanto. Cuando yo veo que estoy cerca así, lo miro... era una cosa tan horrible que yo me alejé. Dios mío... ¿qué es eso? ¿Yo tuve esto? Eso fue lo que yo dije, ¿yo tuve esto? "Chepa contrólate, contrólate" ¿Ese es mi hijo? ¿Por qué es tan feo mi hijo? mi hijo, salió a su papá... tan feo que no sé qué, y como más lloraba, pegaba unos gritos ese niño, chiquitos así porque era miniatura y entonces no que no sé qué, "¡haz lo que tienes que hacer! ¡Rápido, rápido! ¡Haz lo que tienes que hacer!" Entonces yo, está bien, entonces yo con mis manos me temblaban, el agua se me salía por todos lados, yo tenía guantes, entonces agarré mi botellita pero todo se me botaba de los nervios me temblaban. Entonces claro ¿la incubadora tiene dos entraditas verdad? Que tu metes una mano aquí una mano allá para poder manipular al bebé, entonces yo trataba pero qué va, una gotica eso se le mojaba a él todo, qué frente nada eso se le llenó a él todo de, de, ¿cómo iba a hacer yo una cruz? ¿Cómo voy a hacer una cruz? No me sale era muy chiquita, no tenía ni frente, era así chiquito y como el lloraba más se le arrugaba todo esto aquí y yo sí aquí, en las palmitas que digo sí en las palmas y en las planta, pipipi-pipipí, y luego ella "¡Chepa!" Y yo ya vá un ave maría, un padrenuestro, piririrpiripiririri, y me dice "Rapidito" me dice la muchacha "¡Vente, vente!" y yo ya va que me falta, ¿Cuál es el otro? El que sigue el que Yo confieso, el todo, ya va que me falta uno, el Credo "¡No, eso es muy largo!", bueno de todas maneras no me lo sé completo nunca me lo aprendí, decía yo, pero por lo menos para comenzar, para comenzar, entonces no, no, y me sacó porque "Va a llegar gente Chepa y me vas a comprometer, demasiado estoy haciendo contigo".

Chepa: (A la derecha) Al día siguiente cuando subimos las dos -mi suegra y yo- al hospital, cuando yo llego evidentemente veo para allá y no veo para acá, cuando veo que no está la

incubadora, ahh, me dio una crisis Gaby que yo, decía mi hijo se me murió, esa agua no sirvió, se me murió que no sé qué y entonces qué te pasa, llegaron los médicos porque yo armé un escándalo, entonces yo se murió, se murió, mi hijo se murió, yo no compré la urna, yo no compré nada, se murió el niño. Yo estaba en el piso, me daba contra la pared, mi niño, mi niño, ¿Por qué me lo quitaste? ¿Por qué? ¡No, ese es mi niño! "Pero cálmate", me recogieron del piso que no sé qué, pero ¿dónde está mi hijo? ¿por qué doctora? no me lo dijo ¿por qué no me llamó? "Pero... cálmate" me dice la doctora, "yo no sé qué fue lo que pasó pero tú hijo está allá" ¿Qué? "Míralo, está ahí, ya tú hijo está bien"

NEGRO

### **ESCENA 9. Él es feliz.**

*En NEGRO, comienza a escucharse la voz de Felicia y al mismo tiempo, varias palabras del audio se ven en la pantalla.*

"Pero ¿Él está bien? ¿él es feliz? Si tú lo dices, eso es lo que me importa"

"No hubiese querido que le pasara eso"

### **ESCENA 10. Ya no me siento sola.**

*De vuelta nuestro vestuario. Felicia y Héctor hacen actividades rutinarias, puede que sigan decorando. Solo queda esperar a que llegue algún paciente. Por un momento, ven fijamente el reloj, el pasar de los segundos, el movimiento de la aguja. Entra Chepita con una historia bajo el brazo.*

Chepa: Adivinen.

Héctor: ¿Qué pasó?

Chepa: El cacho... tiene novia o esposa o arrejunte. Lo vinieron a visitar.

Héctor: ¿Quéee?

Chepa: Sí, sí, pero eso no es todo...

Felicia: Vino con su hijo.

Héctor: ¿Quéeeee?

Chepa: Bueno, pero ¿y entonces? Yo era la que estaba echando el cuento.

Felicia: *(riendo)* Es que ya el cachito me había dicho. ¿Cuánto es que tiene el niño?

Chepa: Debe tener como 10 digo yo. Parece que lo hubiera negado, son igualitos. Y la novia era medio feita la verdad.

Héctor: Por lo menos lo vinieron a ver.

*Héctor está ansioso, se acerca a su locker, saca algo difícil de ver y sale.*

Héctor: Ya vengo. *(sale)*

*Quedan solas, Felicia y Chepa. La segunda se coloca a un lado del vestuario y saca su teléfono para hacer una llamada.*

Chepa: ¿Señora María? ¿Cómo está? es Chepita... Bien, todo bien gracias a Dios. Mire señora María ¿Hoy me puede hacer el favor de buscarme al niño?... Sí es que tengo que ir a quirófano en un rato y no voy a llegar... Ay, que Dios la cuide. No le vaya a dar el niño a nadie ¿oyó?... No, no, ni a su papá ni a nadie. Yo lo busco más tarde, que me espere ahí tranquilo... Amén, señora María. *(cuelga)*

Felicia: ¿Quirófano?

Chepa: Bueno, no me iba a poner a explicarle todo.

Felicia: ¿Qué todo?... ¿Qué todo?

Chepa: En este hospital, conocí a mi primer novio, que no me lo querían porque no era un muchacho en esa época que "Ese no está a nivel tuyo, que ya tú eres una profesional, estás trabajando, que el otro no, que no sé qué", o sea típico de los padres. Y entonces... no, que ese es el amor de mi vida, que yo quiero salir y es que mira, ese fue un amor tan bonito el que yo tuve, mi primer amor, o sea fue mi primer novio, mi primer todo, un amor tan bonito, tan novelesco, tan fantasía pero es más: si tú me preguntas cuál es parte de mi vida de felicidad fue ese amor tan bonito que yo tuve, pero cuando éramos novios. Era un amor tan bonito que yo sufría tanto en ese amor, que no yo no me quiero separar, éramos muy pegaditos. Entonces eso era un amor que "¡Tú no te vas a ver con él!" ¡Que yo sí! Me rebelé, y le dije a mis padres: me voy.

Felicia: En La Vega conocí a mi querido Esposito. Ajá, lo conocí. Yo estaba sentada leyendo un periódico y él pasó: "Adiós, señora María" -Ay, qué lindo (ríe)- "Adiós, señora María", y yo llegué y me asomé, pero eso fue así como, ¿como un flechazo? Cuando lo vi, ahh, Dios mío, yo decía pero que hombre tan bello dije yo. Entonces yo le pregunto a mi abuela: abuela, ¿y ese señor? "Ay, ese es cuñado de Petra" Y yo ay, yo llego y yo ah, yo digo, bueno ¿qué hice yo? Le dije a mi abuela: Ay, abuela ya yo vengo, voy pa casa pa donde mi tía Petra. Y ahí estaba el Señor Héctor. Entonces mi tía "Ay, mira ahí... este... Héctor, esta es mi sobrina" yo le digo, ay, ay mucho gusto y el corazón puki, puki. Ay, mucho gusto, yo soy Felicia, "Ay, qué bueno que no sé qué". Y después, este... él siguió subiendo...

Chepa: Bueno chévere, pero las peleas seguían, las peleas seguían y broma, yo con mi niño y broma, nadie nos quería en en las casas porque éramos muy problemáticos, y las peleas cada vez eran- o sea a pesar de que yo me trataba de defender, no me defendía como tenía que defenderse una mujer porque iba a ser como peor, no sé, o yo tenía mujer... en sentido de darle ya un ultimátum, no tenía carácter, o sea él me jugaba con mi carácter, él me supo de verdad... Y entonces un día yo decía no, un día de estos, o sea cuando él discutía conmigo, fíjate tú el temor que uno tiene de una persona, cuando él discutía conmigo que me decía cosas, ¿sabes qué me venía a mí en la mente? Que yo le decía a él... y le respondía de todo *ahagdagaha*, pero resulta que no me salía eso.

Felicia: ¿Cómo en las películas?

Chepa: Sí, vale, eso sale mucho. En las novelas. Yo decía me quiero ir pero no podía y yo decía no, mi hijo, mi hijo no puede ver más violencia, eso era lo único que yo decía, yo no quiero que mi hijo vea violencia, no quiero que, que, esté conmigo y viviendo una cuestión, o sea no quiero, no quiero que vea, el niño no lo merece.

*Se enciende la luz de un espacio diferente, la parte trasera del hospital, en el que vemos a Héctor fumando. Escondido, nervioso.*

Felicia: Todas esas cosas yo las tengo en mente y mis hijos, "ay mamá yo no sé..." Cónchale, pero son cosas que le hacen a uno que uno, yo no lo podía ver a él: ay, sí, con amor, con cariño, ¿con todo lo que me había hecho? "ay, mamá, deje de estar hablando de mi papá, qué no sé qué más", ay, si eso es lo que yo siento. Sobre todo Alicia, uss, porque él con Petra

fue muy muy duro. Demasiado. Era muy violento, de maltrato. Petra llevó mucho golpe de él. Por el licor. Más con Petra y con José también, pero no tanto así como con Petra se afincaba más hacia ella. Pero claro, él con todos porque con Pedro también, la, la, cuestión de por qué yo lo denuncié ese 24-dic que fui a la policía es por eso, que él me llegó, él no vivía conmigo, vivía con una colombiana y llegó a... maltratarme a mi hijo. Y entonces yo, me ence-, se me subió el apellido a la cabeza y me puse ciega y me fui a denunciarlo. Por eso es que, a raíz de eso ahí sí fue que no pudo pisar más la casa.

Héctor: *(mientras fuma, habla con el público y de vez en cuando alterna para dirigirse al cigarro)* Tengo una mala costumbre de llorar un 31 de diciembre a las 12 de la noche, me quedo pegado como media hora ahí llorando horrible y yo siempre me digo, otro año más. Otro año más sin pareja, otro año más solo, o sea por lo menos yo soy partidario de que coño una pareja es esencial, una persona porque yo puedo querer a todo el mundo porque lo hago pero no hay nada como el amor de una pareja. No sé si me explico... Bueno, como, como yo la quisiera, vale mucho porque no estaría yo solo, estaría con otra persona que está conmigo y que subimos juntos ¿me entiendes? Es bonito porque o sea okey, si estoy solo está bien logro mis metas, pero solo no me gusta, no me gusta estar solo, no me gusta, es algo que no me gusta, nunca me ha gustado, prefiero más la-surgir y que la persona que está a mi lado, que es la persona que me ama de verdad, o sea, que me imagino que es algo saboreable pues, no sé, no sé cómo explicarlo tener pareja, pero me imagino porque lo he visto... O sea tengo 23 años con mi familia, tampoco la desvaloro pero o sea el mismo amor, ok, el mismo amor, el mismo amor, pero quiero más, quiero más que mi familia, quiero mi familia, la mía mía de mi propiedad, la que yo haga con mis manos, esa es la que quiero, la que me hace falta es a eso lo que me refiero.

NEGRO

#### **ESCENA 11. Tienes un monstruo en tu casa.**

*Felicia, Héctor y Chepa, cada uno bajo una luz cenital en el proscenio del escenario. Felicia, a la izquierda, comienza acompañada con acentuaciones musicales y los visuales de la pantalla.*

Felicia: Viajando a Yaracuy, yo viajaba a la montaña, con una señora llamada Esperanza y el esposo, ella vivía en- allá en

Guarenas, en Doña Menca... y yo por medio... de una señora que ya murió llamada Gladys este... decidimos viajar para allá y conocer esas cosas yerbateras y ver cómo trabajan allá y todas esas cosas. Y en medio de esos viajes y excursiones que hice, iba ese señor ahí. Ahí nos conocimos y empezamos a hablar pacá, pallá... y, después volvieron a hacer otra vez. Incluso, a nosotros nos casaron allá. Por medio del espiritismo, sí y nos echaron arroz y todo eso como que fuera una boda de verdad, así, en el espiritismo, allá, nos casaron a nosotros, a Cristóbal y a mí. Éramos casados, pero por el espiritismo pues, vaina de loco, ¿no te parece que eso es cosa de locos?

*Nadie responde.*

Felicia: Entonces, bueno, este—salimos de ahí casados y ay brindamos con champaña y todo, todo eso en la montaña pallá, metidos por un monte pallá. (ríe) Estem... bueno, entonces, llegamos viajamos y llegamos allá y nos casaron fue de noche, claro porque acomodamos el altar, pusieron una alfombra por donde iban a pasar los novios. Y entonces bueno, se transportó Esperanza y... bajó el Papa y... entonces, fue como una boda normal, pones de padrino a fulano y a fulana, sí, y... y bueno, te preguntan lo mismo: "¿aceptas por esposo...?", lo que decían era igualito, sí. Y ya, ah y ponen, pusieron como una bolsa llena de arroz, y cuando estábamos pasando, cayó ese poco de arroz. Fue chévere. Fue chévere eso. Quedamos casados.

*Chepa ha estado atenta y un poco perturbada por el relato de Felicia.*

Chepa: (extrañamente calmada se dirige a Felicia) Tienen un monstruo en su casa. Tú eres cómplice de eso. (Al público) ¿Sabes por qué yo pensaba así? Porque Felicia es una persona que ella todo lo calla, ella no habla para evitar problemas. Felicia hacía eso, cuando Pedro cometía un error, "Shht, que no entere Manuel, quédate calladita, no digas nada" y yo ¿por qué? Esas son cosas que tiene que saberlo. Bueno, entonces Felicia era una persona muy calladita, en esa parte o sea ella se tragaba tantas cosas para evitar que se enterara Alicia, para evitar que se enterara José Manuel y evitar que le toquen al muchacho, porque era su hijo consentido... o es el el el toñeco que ella, con él fue que estuvo, el último chiquito que... entonces viene... yo decía tú eres cómplice porque tú sabes quién es tu marido y vivió tantos años contigo, tú debes saber, qué era lo que estaba pasando.

Felicia: *(Al público y a Chepa cuando la actriz lo prefiera)*  
Ellos pensaban que yo estaba involucrada, ellos querían ver cómo reaccionaba yo... "su esposo se va a quedar varios años preso, así que si-si lo quiere sacar o algo así, tiene que buscarse los reales o buscarse un buen abogado", algo así me dijeron, no me acuerdo muy bien... yo le dije no, no, por mí que se pudra, que se pudra en la cárcel. Chepa al principio no quería saber de nosotros, porque ella decía pues que yo tenía que saber y no quería hablar porque... y no, no era así, yo sería la última persona que yo alcahuetería una cuestión así, hubiese sido la primera persona en haberlo denunciado y haberlo llevado preso. Y ¿a un nieto mío? Por Dios, mira, por más que yo quiera, por más que uno quiera a un hombre, eso sería lo último que yo haría en mi vida.

*Héctor que ha estado sentado, escuchando, sin moverse, sin opinar, se acerca a Chepa.*

Héctor: Mamá, tengo un problema

Chepa: ¿Qué problema tienes, ¿qué pasa?

*Héctor la ve fijamente, pero de repente corre hacia la parte alta del teatro.*

NEGRO

#### **ESCENA 12. Otra casa.**

*Al subir todas las escaleras, Héctor se dirige al público bajo una luz cenital. El escenario permanece apagado.*

Héctor: Decido un día, decido buscar ayuda de mí mismo diciéndole a mi mamá, que fue horrible también, yo salí corriendo de mi casa, el día que yo le dije a mi mamá, que fue a los 15 años yo salí corriendo de mi casa, mi mamá pensaba que yo me iba a matar, que yo iba a suicidarme. Cosa que obviamente no hice yo lo que hice fue agarrar calle, irme por otra casa familiar que queda por aquí cerca.

*Música.*

NEGRO

#### **ESCENA 13. El hombre dice sí a su herencia.**

*En NEGRO, comienza a escucharse la voz de Héctor y al mismo tiempo, varias palabras del audio se ven en la pantalla que se acaba de encender.*

*"Cada ser humano viene al mundo por una misión y no se va a otro plano hasta que no la haya cumplido"*

*"Yo no odio a mi papá, es mi papá y lo voy a querer siempre, solo quisiera que admitiera todo el daño que le hizo a mi madre"*

*"Y si mi papá ya no puede hacer más por mí, por lo menos que haga para sus otros hijos"*

*En el escenario, se proyecta un visual, quizá acompañado de audio, sí de música, que apunta "Estoy orgulloso de ti, te amo. Eres mi hijo y siempre te voy a amar como eres".*

Héctor: Feliz cumpleaños, papá.

FIN.-

### 3.2 Descripción de los personajes

A través de varias entrevistas, acompañadas por la recolección de fotografías icónicas, se comenzaron a formar las biografías de Joseph Jiménez, Elba Flores y Lennys Jiménez, vinculadas a sus legados traumáticos. Aunque se conozcan personajes con nombres distintos a las *personas*, los personajes de *La Casa de blanco* son Joseph, Elba y Lennys, tan solo que se concedieron seudónimos para que no se vincularan a los protagonistas desde el comienzo de la obra sino cuando el desarrollo así lo muestra. De hecho, bajo la premisa de Vivi Tellas, dramaturga argentina conocida por su teatro documental, no pueden existir *personajes* porque no hay ficción, por lo que la descripción dada será a partir de la información obtenida en tales entrevistas.

Para la construcción de la metáfora dramática, se tomaron algunos aspectos claves que pudieran representar más concretamente a las personas frente al público. El instrumento a utilizar será el planteado por Lajos Egri (1946/2009), quien propone tres dimensiones para ahondar en la persona/personaje: fisiológica, social y psicológica.

Cabe acotar brevemente que los seudónimos dados fueron consultados previamente con las *personas* y para que siguieran cargando con el legado familiar, son los nombres de los padres o abuelos de Joseph, Elba y Lennys.

*Héctor (Joseph Jiménez)*

Dimensión física: Hombre de 23 años, 1,57 cm. Cabello castaño oscuro, ojos marrones y piel blanca. Presta especial atención a su imagen física, cuida y corte su cabello periódicamente, mantiene su vello facial corto y en ocasiones utiliza lentes de contacto más claros.

Dimensión Social: Venezolano de clase media, decidió estudiar enfermería luego de estudiar y trabajar en el mundo del estilismo venezolano. Sus padres se divorciaron cuando era todavía un bebé y su madre tuvo la custodia, por lo que creció sin figura paterna. Todavía vive con ella y tienen una relación muy cercana. No cree en las religiones, se siente rechazado por ellas debido a su homosexualidad, pero sí cree en una fuerza mayor a

la que llama Dios. En el descubrimiento de su sexualidad, disfrutaba salir con sus amigos a clubes de ambiente, con el apoyo y muchas veces compañía de su madre.

Dimensión Psicológica: A los nueve años fue abusado sexualmente por un miembro de su familia, lo que generó un quiebre en su expresión emocional. Después del abuso que sufrió, trató de superar ese episodio solo con la ayuda de su madre y varios terapeutas. Luego de varios años enfrentándose con sus dudas frente a la sociedad, se dio cuenta que siempre se había sentido distinto (sexualmente). Desde ese momento decidió probar distintas maneras de expresar su homosexualidad. Su atropellada historia contrasta mucho con su manera de ser: sereno, paciente, comprensivo, decidido, seguro, sensible. No quiere ser definido por lo que le pasó. Tiene talento para los detalles y el cuidado de las personas.

*Felicia (Elba Flores)*

Dimensión física: Mujer de 71 años, 1,49 ms. Cabello teñido muchas veces a lo largo de su vida, para el momento, lo lleva rubio. Sus ojos verdes la destacan e identifican claramente. Manos grandes, rasgos fuertes. Tuvo cáncer de cuello uterino tratado a los 57 años; muchas personas de su familia han sufrido de cáncer.

Dimensión Social: Venezolana de clase baja. Fue enfermera durante 33 años, ya está jubilada. Por un incidente en la primaria, no siguió estudiando. Tiene su propia casa donde vive con su hija mayor y su hijo menor, sin embargo, pasa varios meses en casa de su hijo mayor quien vive en Puerto La Cruz, ayuda a cuidar a sus nietas y a su nuera. También cuida y visita a su hija menor y sus nietas. Sus cuatro hijos son de gran importancia para ella, al igual que todos sus nietos, bisnietos, nueras y yernos. Le gusta ocuparse de las tareas del hogar, tareas que aprendió durante toda su infancia, trabajó en casas de clase alta como personal de limpieza y cuidado de niños. Cree en Dios. Disfruta salir con sus amigas del Hospital. Desde hace varios años consiguió la diversión en internet. A sus 71 años sabe manejar las computadoras, tiene Facebook, correo electrónico y hace apuestas en juegos de Póker.

Dimensión Psicológica: A los 18 años perdió la virginidad con el que se convirtió en el padre de sus cuatro hijos. Una de las primeras desilusiones fue que el la traicionó durante

muchos años con otras mujeres y la agredía física y verbalmente. La segunda la causó su segunda pareja con quien estuvo 18 años, abusó sexualmente de uno de sus nietos. Nunca lo imaginó y siente un dolor agudo cada vez que piensa en lo que le pasó a su nieto. Agradece a Dios cada día por llegar a los 71 años, sintiéndose en buena condición física. Paciente, serena. Positiva. Para ella es importante tratar bien a los pacientes, apoyarlos, comprenderlos. Bondadosa, comprensiva, humana, altruista.

*Chepa (Lennys Jiménez)*

Dimensión física: Mujer de 23 años, 1, 60 ms. Cabello rubio teñido y hasta los hombros. Llevar{a puesto un vestido color mostaza que resalte su figura.

Dimensión social: Venezolana de clase baja. También es enfermera desde su juventud, sigue trabajando y quiere seguir haciéndolo hasta que la jubilen. Vive con su hijo mayor, Joseph, fruto de su relación con su primer amor quien la agredía física y verbalmente. Luego de dejarlo tuvo a su hija Alejandra con quien también vive y fue fruto de su relación con el Doctor Mejías, su segunda pareja con la que vivió hasta su fallecimiento hace varios años. Cree en Dios. Trabaja también con estudiantes de enfermería y los asiste en trabajos de grado.

Dimensión psicológica: Cree que todas las personas tienen una razón de la que brotan las conductas, problemas y actitudes frente a la vida. Por las disputas que vivía con su familia, decidió mudarse con su primer amor, pero allí también vivió violencia. La familia de su novio, sin embargo, representó para ella una segunda familia que la terminó de criar. Sobre todo, guarda una relación con su suegra. Cree en el perdón, la actitud positiva ante la vida, aunque sigue guardando recelo de las personas que conoce por el abuso sexual que sufrió su hijo mayor. Jovial, le gusta hacer chistes y siempre sonreír.

*Petra, hija mayor de Felicia.*

El único personaje secundario que se conocerá físicamente será la hija mayor de Felicia, vendedora de arepas, porque moviliza la acción de una escena en particular sin que genere un vínculo evidente entre los protagonistas.

Dimensión física: mujer en su veintena, alta, delgada, cabello largo y maquillada.

Dimensión social: venezolana, de clase media baja. No está graduada de bachillerato y no puede trabajar sin el título. Mientras se le ocurre algo mejor, su madre le recomendó vender arepas en los diferentes pisos del hospital. Se para a las cuatro de la mañana para hacerlas.

Dimensión psicológica: Fue maltratada toda su infancia por su padre, al igual que lo fueron sus hermanos y su madre. No le gusta seguir viviendo en la misma casa pero está casada y puede que pronto pueda salir de ahí. Su esposo está trabajando en Puerto Ordaz desde unos meses. Le gusta mucho hacer amigos, hacer chistes y trabaja duro aunque se haya retirado del liceo.

### *Otros personajes*

Durante los relatos, se conocen otros personajes que, aunque no se conocerán a profundidad, es útil listarlos para entender mejor su relación con los protagonistas. Están enlistados con las funciones que cumplen en la pieza y para los personajes con nombres de pila, la autora también decidió conceder seudónimos con tal de proteger su identidad y vulnerabilidad.

1. Esposo de Chepa, el que consigue en la fiesta con otra mujer, su primer amor, padre de su hijo.
2. Señora en la fiesta de navidad que convence a Chepa de divertirse.
3. Hilda, la muchacha embarazada.
4. Señora Carmen, la jefa en la casa donde trabajaba Felicia.
5. Paciente, el cacho en recuperación.
6. Maestra del colegio de Felicia.
7. Carmen, la niña que acusa a Felicia en el colegio.
8. Tío de Felicia, con quien vive y le dice que vaya a al colegio.
9. José, primera pareja de Felicia, con quien tuvo sus cuatro hijos, cuñado de su tía Petra
10. Abuela de Felicia, con quien vive y le dio maticas para llevar a su nueva casa.
11. Mamá y papá de Chepa, quienes no la dejaban estar con su primer novio.
12. Doctora Zamora, le dice a Chepa que su hijo no va a sobrevivir la noche.
13. Indigente que da la botellita de la virgen.

14. Enfermeras y doctores.
15. Enfermera que deja pasar a Chepa con la botellita de la virgen.
16. Manuel, segundo hijo de Felicia.
17. Alicia, tercera hija de Felicia.
18. Pedro, cuarto hijo de Felicia.
19. Segunda pareja de Felicia, con quien se casó en Yaracuy.
20. Personas de la boda de Yaracuy: Esperanza y su esposo, Gladys, demás personas que fueron a la expedición.
21. Policías que incitaban a Felicia a confesar su complicidad.

### *3.3 Puesta en escena*

En la **paleta de colores**, se busca mantener una relación directa el lugar y época del año en la que se desarrolla la historia.

En principio, los blancos para representar el hospital; es bien conocido que se asocian a la limpieza y organizaciones curativas. Además, es importante destacar que se enlazan con los temas tratados en la pieza, pues representa la inocencia, la pureza y la entrega.

Se encontrarán en diversos elementos en verde y rojo, puesto que la pieza se desarrolla en época navideña. Simbolizando también una sensación calmante, como lo hace el verde, al colocarse en lugares de alta tensión emocional; y el rojo, en contraste, pasiones extremas como el amor y el odio, la fuerza, el vigor y el valor.



Por otro lado, **el casting de actores** para la puesta será tomando en cuenta las experimentaciones de Alecky Blythe y las necesidades dramáticas del guion

*Héctor (Joseph)* nombrado así por su abuelo paterno, es el único personaje que será casteado de acuerdo a su edad, sexo y género.

*Felicia (Elba)* en honor a su madre. Elba siempre es percibida como una persona que, aunque tiene 71 años en la cédula de identidad, es muy joven y juguetona en su interior, sus acciones y actitudes frente a las situaciones y las personas. Por lo que se casteará a una actriz de 20-25 años que no tendrá que hacer caracterización, sino que tendrá cuerpo y mente de una joven, con las experiencias de Elba.

*Chepa (Lenny)* tiene ahora el nombre de su madre, diminutivo de Josefa. En la vida real, Lennys está en la cincuentena, pero por necesidades dramáticas, se ubicará al personaje a los 20-25 años, para que relate en tiempo presente las desventuras con su primer amor y pueda tener una relación contemporánea con Felicia. Tal como en la vida real la tienen Lenny y Elba.

*Petra (hija mayor de Elba)* es contemporánea con Lenny en la vida real y también gozaron de muy buenas relaciones en su juventud. Además fue en su veintena que vendió arepas en el hospital. Por ello, será también casteada entre los 20-25 años.

### 3.3.1 Vestuario y maquillaje

#### *Personajes principales*

Durante toda la pieza, el principal vestuario de los es un uniforme blanco de enfermería, caracterizado por su limpieza y buen estado.



Figura 1. Uniforme de enfermería (hombre)



Figura 2. Uniforme de enfermería (mujer)

A excepción de Chepa quien llega primero con un vestido color mostaza y accesorios que la visten elegantemente. Al poco tiempo, se cambia a su uniforme de enfermera.



Figura 3. Vestido de Chepa

En cuanto al maquillaje, todos contarán con una base simple parecida al respectivo color de piel y resaltando ciertos rasgos de los personajes, tanto en los personajes femeninos como en el femenino.

#### *Otros personajes*

Para Petra, la única persona diferente a los tres enfermeros, el vestuario será sencillo, resaltando su extrovertida personalidad a través de los colores llamativos dentro de la paleta.

### **3.3.2 Espacio escénico**

Se rescatan varios elementos utilizados por los fundadores y directores de teatro documental, tales como la música, tan importante para Piscator y Schweitzer, la visibilidad de lo teatral en el verbatim, importante para Hammond; imágenes proyectadas y demás elementos visuales, usado por Schweitzer. A continuación, la selección y descripción de los mismos.

La historia ocurre en un solo espacio físico: el vestuario de un hospital donde se consiguen los enfermeros antes y durante su guardia. Varios elementos deben estar dispuestos: dos filas de lockers a cada lado del escenario y una línea de banquitos en su centro; una mesa para el uso de los protagonistas y los elementos presentes en la producción; un reloj que funcionará con la hora real del momento de la presentación, como parte del alineamiento de Brecht.

Toda la historia transcurre en el vestuario del hospital de los Magallanes de Catia. La puesta en escena no consta de muchos elementos sino más bien grandes elementos que llenen suficientemente el espacio para ubicar al público del lugar en el que se desarrolla la pieza. Así pues se plantea el uso del espacio vacío para convertir la locación principal en los cuatro espacios planteados en la pieza gracias a la iluminación.

El primer espacio que se conoce es la locación principal: el vestuario. Ocupará el centro del escenario con la utilería mayor.

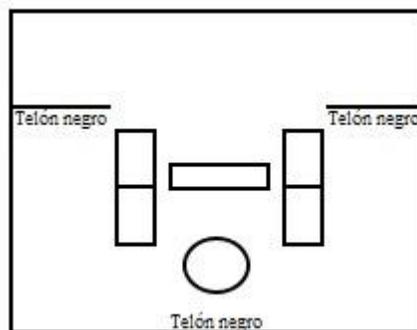


Figura 4. Diagramación Espacio 1

Segundo espacio: no corresponde a un lugar físico sino el lugar al que los personajes van a tener un momento más íntimo y recordar sus anécdotas. Con la iluminación y el acompañamiento musical, el personaje llevará al público consigo y ambos viajarán por los pasillos de la memoria.

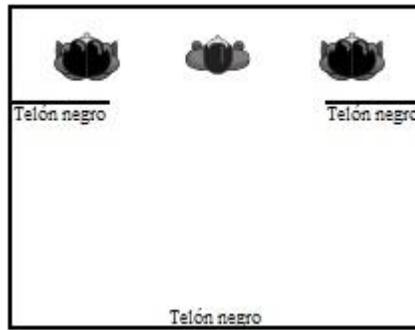


Figura 5. Diagramación Espacio 2

Tercer espacio: corresponde a la extensión del lugar anecdótico descrito anteriormente. Para dos escenas en especial, los actores subirán las escaleras que llevan al tercer espacio, la parte alta del teatro denominada H provista de un spot cenital.

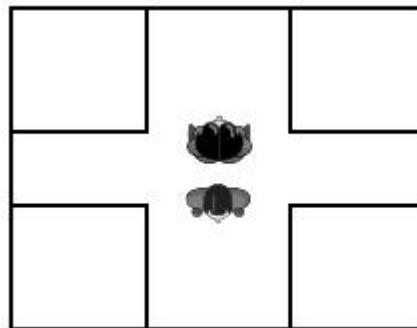
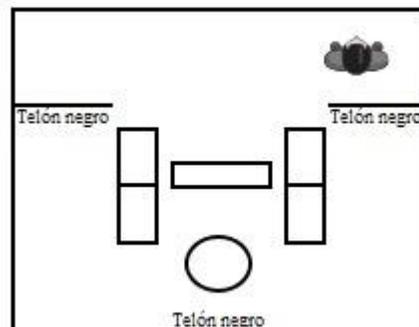


Figura 6. Diagramación Espacio 3

Por último, el cuarto espacio: se conoce en una sola escena. Es la parte exterior del hospital, al que Héctor se esconde a fumar. Él es el único que va a este espacio, demarcado con un spot cenital. Durante la escena, ambos espacios seguirán iluminados (el vestuario y el exterior)

Figura 7. Diagramación Espacio 4



**La teatralidad visuales**

**expuesta en elementos**

En la parte de atrás del escenario, el público podrá ver una pantalla en la que, a través de un video beam, se proyectarán creaciones

visuales, cercanas al videoarte, relacionadas con los relatos de los protagonistas; además se proyectarán algunas fotografías, cuidando que no se revele la relación familiar de los protagonistas hasta el momento en el que el guion lo indica. Aun cuando los personajes no estarán conscientes de que la fotografía existe, los actores sí y cuando estén practicando el *distanciamiento* podrán referirse a algunas de las cosas que se presenten en la pantalla. Es la manera de recordar al público que es una obra de teatro, están dentro de un teatro y lo que están viendo sí pasó y lo que están escuchando son testimonios reales. Ocurre un proceso de alienación al que también se refiere Cantrell (2013).

### **3.3.3 Musicalización**

La música representa un componente valioso en la puesta en escena de *La Casa de Blanco*. Para la presentación se compondrán acompañamientos musicales, en principio sin letra, que ayuden al público y a los actores a ver dentro de su memoria. Con instrumentos de cuerda y viento, se imitarán mantras que en el mundo de la espiritualidad son conocidos por llevar a sus escuchas a profundos estados de conciencia.

De la misma manera, se busca representar la nacionalidad las personas y sus historias. Para ello, sonará una canción con alto valor emocional para la familia Jiménez: Amor y Control de Rubén Blades.

## **3.4 Plan de producción**

*Febrero 2016*

Semana del 31 al 6

Investigación y entrevistas

Encuentros con los familiares

Diseño y escritura de guion

Semana del 7 al 13

Investigación y entrevistas

Búsqueda de equipo de trabajo investigativo

Diseño y escritura de guion

Semana del 14 al 20

Investigación y entrevistas  
Encuentros con los familiares  
Primera reunión con equipo de trabajo  
Diseño y escritura de guion

Semana del 21 al 27

Investigación y entrevistas  
Encuentros con los familiares y los actores  
Ejercicios de inmersión con las evidencias recaudadas (entrevistas, fotografías)  
Diseño y escritura de guion

*Marzo 2016*

Semana del 28 al 5

Investigación y entrevistas  
Encuentros con los familiares y el equipo  
Ejercicios de inmersión con las evidencias recaudadas (entrevistas, fotografías)  
Encuentros complementarios con los familiares y los actores  
Entrevistas complementarias

Semana del 6 al 12

Investigación y entrevistas  
Encuentros con los familiares y el equipo  
Ejercicios de inmersión con las evidencias recaudadas (entrevistas, fotografías)

Semana del 13 al 19

Investigación y entrevistas  
Encuentros con los familiares y el equipo  
Estudio de material de entrevistas

Semana del 20 al 26

Investigación y entrevistas  
Encuentros con los familiares y el equipo  
Estudio de material de entrevistas

*Abril 2016*

Semana del 27 al 2

Búsqueda de talentos

Diseño y escritura de guion

Estudio de material de entrevistas

Semana del 3 al 9

Puesta en escena (diseño de escenografía, musicalización, vestuario)

Ejercicios de inmersión con las evidencias recaudadas (entrevistas, fotografías)

Primera lectura del guion

Semana del 10 al 16

Encuentros complementarios con los familiares y los actores

Trabajo de mesa con los audios de los relatos

Conceptualización y realización de los visuales

Composición de intervenciones musicales

Semana del 17 al 23

Montaje

Ejercicios de inmersión con las evidencias recaudadas (entrevistas, fotografías)

Ejercicios de exploración

Búsqueda de vestuarios, utilería y escenografía

Conceptualización y realización de los visuales

Composición de intervenciones musicales

Semana del 24 al 30

Montaje

Ejercicios de exploración de la *persona* con el texto

Búsqueda de vestuarios, utilería y escenografía

Conceptualización y realización de los visuales

Composición de intervenciones musicales

*Mayo 2016*

Semana del 1 al 7

Montaje

Adquisición de vestuarios

Adquisición de utilería y escenografía

Semana del 8 al 14

Montaje

Prueba de vestuario y maquillaje

Semana del 14 al 21

Montaje con luces y sonido

Prueba de vestuario y maquillaje

Semana del 21 al 28

Ensayos con evidencias, vestuarios y escenografía

Ensayo general

Montaje técnico

Ensayo técnico

Presentación: 28 de mayo en Teatro UCAB.

### 3.5 Dirección actoral

La selección de los actores debe hacerse luego de que se hayan compendiado los relatos a representar; por ello para el grupo de personajes principales (Joseph, Lenny y Elba) el proceso actoral comenzará desde las entrevistas, mientras que para otro, será desde la primera lectura del guion. A partir de allí, todos los actores vivirán un proceso de etapas acumulativas basadas en premisas de Stanislavsky pero con la ejecución actoral propuesta por Bertolt Brecht: el *distanciamiento*.

En primer lugar, **la inmersión con las personas y los materiales recolectados**: entrevistas grabadas, fotografías, videos familiares caseros, etc. Los actores estudiarán con detalle a sus personas, memorizar ademanes o modismos más repetidos y empatizar con las historias relatadas.

En segundo lugar, **el trabajo de mesa**. A partir de la lectura del guion, sin movimientos en el espacio, los actores podrán experimentar intenciones en el texto y probar las características físicas que han estudiado del material recolectado. En esta etapa, los actores que se hayan unido recientemente podrán tener encuentros individuales con sus personas, con tal de nutrir más los relatos que consiguen en el guion.

En tercer lugar, apoyados por su investigación previa, se realizarán **improvisaciones** asistidas por las *personas*. Es importante que aunque los actores están representando a

personas existentes, tengan la libertad de generar una interpretación propia. Si el actor logra tener una conexión real con su persona, y empatiza con sus circunstancias, los modismos y ademanes adoptados se verán más naturales y no como una mera imitación.

Por último, en la etapa de montaje y puesta en escena, se indicará a los actores las entradas y salidas en el espacio y el acompañamiento musical y de iluminación en las escenas y transiciones.

### **3.6 Equipo de trabajo**

#### **FICHA ARTÍSTICA**

**Felicia** Scarlet Jaimes o Carla Baratta

**Chepa** Mónica Quintero o Carolina Torres

**Héctor** Carlos Seijas

**La hija de Felicia** Yhailexy Ruiz

#### **FICHA TÉCNICA**

<b>Grupo de Investigación</b>	Gabriela Méndez, Diana Bastardo, Arturo Malavé, Yhailexy Ruiz, Carlos Seijas
<b>Iluminación</b>	Jorli Brizuela
<b>Musicalización</b>	Andrés Feo y Marcos Salazar
<b>Proyecciones</b>	Marymar Rojas
<b>Dirección Técnica</b>	Gabriela Méndez
<b>Asistente de Producción</b>	Andrés Eloy Do Couto
<b>Producción General</b>	Daniela Morales
<b>Asistentes de Dirección</b>	Jorge Patiño, Arturo Malavé
<b>Dirección General</b>	Gabriela Méndez

### 3.7 Presupuesto

El siguiente presupuesto tiene como finalidad mostrar los costos totales del montaje, en caso de haberse realizado el proyecto con todos los medios económicos posibles.

<b>TRABAJO DE GRADO – UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO</b>	
<b>Nombre del proyecto</b>	La casa de blanco
<b>Categoría</b>	Teatro documental
<b>Dirección</b>	Gabriela Méndez
<b>Escrito por</b>	Gabriela Méndez
<b>Teatro</b>	Sala Teatro UCAB

CÓDIGO	RUBRO	COSTO
1. HONORARIOS PROFESIONALES		
1.1	Dirección	36.000
1.2	Producción	36.000
1.3	Guion	6.000
1.4	Elenco	21.000
1.5	Dirección musical	30.000
SUB-TOTAL		129.000
2. GASTOS ADMINISTRATIVOS		
2.1	Fotocopias	4.000
2.2	Impresiones	4.500
SUB-TOTAL		8.500
3. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN		
3.1	Transporte	20.000

3.2	Alimentación	44.000
SUB-TOTAL		64.000
4. PRE-PRODUCCIÓN		
4.1	Material audiovisual	12.000
4.2	Promoción	10.500
4.3	Paquete gráfico	21.000
SUB-TOTAL		42.500
5. PRODUCCIÓN		
5.1	Teatro	72.000
5.1	Iluminación	4.000
SUB-TOTAL		76.000
TOTAL		320.000

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
1. HONORARIOS									
1.1 DIRECCIÓN									
1.1.1	Director	Gabriela Méndez	20.000	1	1	Temp.	20.000	0	20.000
1.1.2	Asistente de dirección	Arturo Malavé	8.000	1	1	Temp.	8.000	0	8.000
1.1.3	Asistente de dirección	Jorge Patiño	8.000			Temp.	8.000	0	8.000
SUB-TOTAL DIRECCIÓN									36.000
1.2 PRODUCCIÓN									

1.2.1	Productor	Daniela Morales	18.000	1	1	Temp.	18.000	0	18.000
1.2.2	Asistente de producción	Andrés Eloy Do Couto	18.000	1	1	Temp.	18.000	0	18.000
SUB-TOTAL PRODUCCIÓN									36.000
1.3 GUIÓN									
1.3.1	Guionista	Gabriela Méndez	6.000	1	1	Temp.	6.000	0	6.000
SUB-TOTAL GUIÓN									6.000
1.4 ELENCO									
1.4.1	Personajes principales	Felicia, Chepa, Héctor	7.000	3	1	Func.	21.000	0	21.000
SUB-TOTAL ELENCO									21000
1.5 DIRECCIÓN MUSICAL									
1.4.1	Compositor	Marcos Salazar	15.000	1	1	Temp.	15.000	0	15.000
1.4.2	Director musical	Andrés Feo	15.000	1	1	Temp.	15.000	0	15.000
SUB-TOTAL DIRECCIÓN MUSICAL									30.000
SUB-TOTAL HONORARIOS									129.000

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
2. GASTOS ADMINISTRATIVOS									
2.1 FOTOCOPIAS									
2.1.1	Fotocopias	Copias Guion 20 páginas.	20	20 págs.		10	400	0	4000
SUB-TOTAL FOTOCOPIAS									4000

2.2 IMPRESIONES									
2.2.2	Impresiones	Tomo y gastos varios	30	150 págs		1	4.500		4500
SUB-TOTAL IMPRESIONES									4500
SUB-TOTAL GASTOS ADIMINISTRATIVOS									8500

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
3. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN									
3.1 TRANSPORTE									
3.1.1	Taxis	Varios (elenco, dirección, producción)	800	10	Temp.	1	8000	0	8000
3.1.2	Transporte público	Varios (elenco, dirección, producción)	40	10	Temp.	1	4000	0	4000
3.1.3	Transporte privado	Traslado escenografía y utilería	800	1	Día.	1	8000	0	8000
SUB-TOTAL TRANSPORTE									20000
3.2 ALIMENTACIÓN									
3.2.1	Refrigerios	Varios (días de entrevista, ensayos generales)	200	10	Temp	18	36000	0	36000
3.2.1	Comidas	Día del estreno	800	10	Día		8000	0	8000

SUB-TOTAL ALIMENTACIÓN	44000
SUB-TOTAL TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN	64000

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
<b>4. PRE-PRODUCCIÓN</b>									
<b>4.1 MATERIAL AUDIOVISUAL</b>									
3.1.1	Diseño ilustrado y edición	Marymar Rojas	12000	1	1	Temp	12000	0	12000
SUB-TOTAL MATERIAL AUDIOVISUAL									12000
<b>4.2 PROMOCIÓN</b>									
4.2.1	Foto promocional	Daniela Morales	5500	1	1	Día	5500	0	5500
4.2.2	Redes sociales	Jorli Brizuela	5000	1	1	Temp	5000	0	5000
SUB-TOTAL PROMOCIÓN									10500
<b>4.3 PAQUETE GRÁFICO</b>									
4.3.1	Diseño Poster	Marymar Rojas	10750	1	1	Temp	10750	0	10750
4.3.2	Programa de mano y afiches	Marymar Rojas	10750	1	1	Temp	10750	0	10750
SUB-TOTAL PAQUETE GRÁFICO									21500
SUB-TOTAL PRE-PRODUCCIÓN									42500

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
<b>5. PRODUCCIÓN</b>									
<b>5.1 TEATRO</b>									
5.1.1	Alquiler del teatro	Teatro UCAB	65000	1	1	Temp	65000	0	65000
5.1.2	Ensayo general	Teatro UCAB	7000	1	1	Día	7000	0	7000
<b>SUB-TOTAL TEATRO</b>									<b>72000</b>
<b>5.2 ILUMINACIÓN</b>									
4.2.1	Operador de luces y proyección	Jorli Brizuela	4000	1	1	Día	4000	0	4000
<b>SUB-TOTAL ILUMINACIÓN</b>									<b>4000</b>
<b>SUB-TOTAL PRODUCCIÓN</b>									<b>76000</b>

### 3.8 Análisis de costos

El análisis que se muestra a continuación es un cálculo aproximado de la inversión real del proyecto. La cercanía que posee la autora con el mundo teatral (seis años como miembro del grupo de teatro Ucab) le permite contar con los espacios, el recurso humano y los elementos de utilería y vestuario necesarios para realizar el montaje de la pieza.

<b>TRABAJO DE GRADO – UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO</b>	
<b>Nombre del proyecto</b>	La casa de blanco
<b>Categoría</b>	Teatro documental
<b>Dirección</b>	Gabriela Méndez
<b>Escrito por</b>	Gabriela Méndez
<b>Teatro</b>	Sala Teatro UCAB

CÓDIGO	RUBRO	COSTO
1. HONORARIOS PROFESIONALES		
1.1	Dirección	0
1.2	Producción	0
1.3	Guion	0
1.4	Elenco	0
1.5	Dirección musical	0
SUB-TOTAL		
2. GASTOS ADMINISTRATIVOS		
2.1	Fotocopias	4000
2.2	Impresiones	4500
SUB-TOTAL		8500
3. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN		

3.1	Transporte	8000
3.2	Alimentación	8000
SUB-TOTAL		16000
4. PRE-PRODUCCIÓN		
4.1	Material audiovisual	0
4.2	Promoción	0
4.3	Paquete gráfico	0
SUB-TOTAL		0
5. PRODUCCIÓN		
5.1	Teatro	0
5.1	Iluminación	0
SUB-TOTAL		0
TOTAL		0

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
6. HONORARIOS									
1.1 DIRECCIÓN									
1.1.1	Director	Gabriela Méndez	0	1	1	Temp	0	0	0
1.1.2	Asistente de dirección	Arturo Malavé	0	1	1	Temp	0	0	0
1.1.3	Asistente de dirección	Jorge Patiño	0	1	1	Temp	0	0	0
SUB-TOTAL DIRECCIÓN									0
1.2 PRODUCCIÓN									

1.2.1	Productor	Daniela Morales	0	1	1	Temp	0	0	0
1.2.2	Asistente de producción	Andrés Eloy Do Couto	0	1	1	Temp	0	0	0
SUB-TOTAL PRODUCCIÓN									0
1.3 GUIÓN									
1.3.1	Guionista	Gabriela Méndez	0	1	1	Temp	0	0	0
SUB-TOTAL GUIÓN									0
1.4 ELENCO									
1.4.1	Personajes principales	Felicia, Chepa, Héctor	0	3	1	Temp	0	0	0
SUB-TOTAL ELENCO									0
1.5 DIRECCIÓN MUSICAL									
1.4.1	Compositor	Marcos Salazar	0	1	1	Temp	0	0	0
1.4.2	Director musical	Andrés Feo	0	1	1	Temp	0	0	0
SUB-TOTAL DIRECCIÓN MUSICAL									0
SUB-TOTAL HONORARIOS									0

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
7. GASTOS ADMINISTRATIVOS									
2.1 FOTOCOPIAS									
2.1.1	Fotocopias	Copias guion 20 páginas	20	200 págs		10	4000	0	4000
SUB-TOTAL FOTOCOPIAS									4000
2.2 IMPRESIONES									

2.2.2	Impresiones	Tomo y gastos varios	30	150 págs		1	4500	0	4500
SUB-TOTAL IMPRESIONES									4500
SUB-TOTAL GASTOS ADIMINISTRATIVOS									8500

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
<b>8. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN</b>									
<b>3.1 TRANSPORTE</b>									
3.1.1	Taxis	Varios (elenco, dirección, producción)	0	0	0	0	0	0	0
3.1.2	Transporte público	Varios (elenco, dirección, producción)	0	0	0	0	0	0	0
3.1.3	Transporte privado	Traslado escenografía y utilería	8000	1	1	Día	8000	0	8000
SUB-TOTAL TRANSPORTE									8000
<b>3.2 ALIMENTACIÓN</b>									
3.2.1	Refrigerios	Varios (días de entrevista, ensayos generales)	0	0	0	0	0	0	0
3.2.1	Comidas	Día del estreno	800	10	1	Día	8000	0	8000
SUB-TOTAL ALIMENTACIÓN									8000

SUB-TOTAL TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN	16000
-------------------------------------	-------

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
<b>9. PRE-PRODUCCIÓN</b>									
<b>4.1 MATERIAL AUDIOVISUAL</b>									
3.1.1	Diseño ilustrado y edición	Marymar Rojas	0	0	1	Temp	0	0	0
SUB-TOTAL MATERIAL AUDIOVISUAL									0
<b>4.2 PROMOCIÓN</b>									
4.2.1	Foto promocional	Daniela Morales	0	0	1	Día	0	0	0
4.2.2	Redes sociales	Jorli Brizuela	0	0	1	Temp	0	0	0
SUB-TOTAL PROMOCIÓN									0
									0
<b>4.3 PAQUETE GRÁFICO</b>									
4.3.1	Diseño Poster	Marymar Rojas	0	0	1	Temp	0	0	0
4.3.2	Programa de mano y afiches	Marymar Rojas	0	0	1	Temp	0	0	0
SUB-TOTAL PAQUETE GRÁFICO									0
SUB-TOTAL PRE-PRODUCCIÓN									0

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
10. PRODUCCIÓN									
5.1 TEATRO									
5.1.1	Alquiler del teatro	Teatro UCAB	0	0	1	Temp	0	0	0
5.1.2	Ensayo general	Teatro UCAB	0	0	1	Día	0	0	0
SUB-TOTAL TEATRO									0
5.2 ILUMINACIÓN									
4.2.1	Operador de luces y proyección	Jorli Brizuela	0	0	2	Días	0	0	0
SUB-TOTAL ILUMINACIÓN									0
SUB-TOTAL PRODUCCIÓN									0

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### Desde el teatro documental

Durante varios años, he practicado el arte del teatro sin haber incursionado en las formas documentales. Ha sido evidente como el acercamiento teatral a la vida *real* de unas personas *reales* ilumina la teatralidad específica de la vida y viceversa. La condición de ambos se hace evidente al introducir un elemento extranjero. Ha sido más intenso el estudio teatral a través de la lupa documental que el que había realizado en seis años. No se puede ocultar que es una experimentación profundamente creativa, esclarecedora, pero también ardua. Muy ardua.

Se recomienda que las próximas investigaciones sean con el absoluto conocimiento de que es un proceso extenso. Mientras más tiempo se dedique, con paciencia, a cada etapa de recolección y construcción de la pieza, mejores productos se llevarán a las tablas. Aunque lo anterior no sea completamente cierto todas las veces, cabe destacar que todas las etapas para crear una pieza documental son necesarias así como el espacio de tiempo para digerir lo recogido en cada una de ellas. Si se ha de saltar alguna, es importante prever lo que ocasionará en el producto final y en las personas involucradas.

Precisamente porque la naturaleza del teatro documental es la crítica y su paradoja es que sus técnicas suelen ser más que criticadas. La ética que conlleva el relatar historias de otras personas es un compromiso que se acordará desde el momento en el que las personas acepten ser entrevistadas hasta que se decida no volver a presentar el guion escrito.

Guion escrito una vez, dos veces, tres veces antes de su estreno. Lo aprendido en las aulas sobre el respeto y la empatía con la información obtenida como Comunicador Social ahora se tiene que llevar a la práctica como nunca antes. Después de los primeros borradores de guion, se tienen encuentros frecuentes con las *personas* que como es natural, reclaman que sus historias sean relatadas de manera que ellos se sientan satisfechos o justamente representados, es decir el guion sufre cambios – a su favor - constantemente. Necesario es saber cuándo parar pero es más necesario pensar en equilibrar la ética y las

exigencias de la construcción dramática, puesto que al fin y al cabo, los guionistas no hablaremos *por* ellos, sino *con* ellos.

Y no solo existe el compromiso con las *personas* sino con todos los que quieran acercarse a la pieza. Mary Luckhurst citada por Díez y López (2008) sugiere que así como el periodista se compromete a tener fuentes fidedignas para sus noticias, el autor de la pieza documental deberá proporcionar las entrevistas que dieron vida a sus diálogos, en caso de que alguien las solicite. Ambos deben seguir un código de ética si quieren que su trabajo sea tomado en serio.

Aprovechando su sugerencia, abro la convocatoria a estudiantes de la mención de Periodismo que quieran incursionar en un proceso de recolección de información cercano a los suyos. Muchas veces tuve que afrontar el reto de ser más de una persona a la vez. Audiovisualista, productora, periodista, guionista, directora y por si eso fuera poco, prima de Joseph Jiménez.

### **Desde el legado familiar**

La confesión es importante para la sanación. Confieso que no entendía la magnitud del reto al que había decidido enfrentarme. Al tener un vínculo con los implicados, la sensación de que sería más íntimo, más *fácil* de abordar porque *me importa*, se fue esclareciendo con cada entrevista, cada encuentro, cada transcripción. Fácil es decidir trabajar con un tema que nos importa, mucho más si lo amamos: la familia. No es tan fácil, sin embargo, llevar a cabo esa decisión.

Desde que entendí lo que significaba aceptar el legado familiar supe que mi primo no sería el único en ver desfilar los recuerdos y tragedias de su familia frente a sus ojos. Sin embargo, en las conversaciones con mis familiares se comenzó a gestar un proceso de terapia, aunque confieso nuevamente no era mi objetivo principal, sino hasta que conocí el poder de cerrar los ojos y auto-escribirse.

Es sufriendo como llegamos a percibir los límites del ser hombre, siempre y cuando haya acontecido una comunicación interna entre lo presente y lo pasado. Se experimenta una curiosa forma de objetividad en la subjetividad.

## REFERENCIAS

### Referencias bibliográficas

- Ceballos, E. (1998). *Principios de Construcción Dramática*. Escenología: México
- Cantrell, T. (2013). *Acting in Documentary Theatre*. PalgraveMacmillan: Estados Unidos:
- Cubero, A. y Puleo, A. (2002). *Pasajeros de la tierra imaginada. Semblanza de grupo exiliados cubanos radicados en Venezuela*. Trabajo de grado no publicado. Universidad Católica Andrés Bello:Caracas.
- Giddens, A. (1995). *Sociología*. Alianza Editorial: Madrid.
- Halliday, M.A. K. (1982). *El lenguaje como semiótica social*. México:Fondo de Cultura Económica.
- McDonald, B. (2010) *Invisible Ink*. Liberty Edition: Seattle.
- Maturana, H. (1992) *El sentido de lo humano*. Ediciones Pedagógicas Chilenas, S.A.: Chile
- Hammond, W. y Steward, D. (2012). *Verbatim, verbatim* [Kindle Edition]. Oberon Books: Londres
- Saraceni, G. (2011) *La Soberanía del defecto*. Equinoccio: Venezuela.
- Schweitzer, P. (2007). *Reminiscence Theatre: Making Theatre from Memories*. Jessica Kingsley Publishers: Londres
- Spencer, S. (2002). *The Playwright's Guidebook*. Faber and Faber: Estados Unidos.
- Oliva, C. y Torres, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Cátedra: Madrid
- Zambrano, M. (1995) *La Confesión: Género literario*. Siruela, S.A.: Madrid

### Referencias Electrónicas

- Amarís, M., Camacho, R. y Fernández, I. (2000). El rol del padre en las familias con madres que trabajan fuera del hogar. *Psicología desde el Caribe*.(5) 157-175. Recuperado en abril, 12 2015. <http://www.redalyc.org/pdf/213/21300507.pdf>
- Brito, L. (2007). El testimonio como elemento de la memoria y de la historia. *La sociología en sus escenarios* (15). Recuperado en abril, 8, 2015. <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/ceo/article/view/1211/940>
- Birt, A. y Porter, S. (2001) Is traumatic memory special ? A comparison of traumatic memory characteristics with memory for other emotional life experiences. *Appl. Cognit. Psychol* (15) S101 – S117. Recuperado en abril, 14, 2015. [https://people.ok.ubc.ca/stporter/Publications\\_files/Traumatic%20memory.pdf](https://people.ok.ubc.ca/stporter/Publications_files/Traumatic%20memory.pdf)
- Castañeda, P. (1999). *El lenguaje verbal del niño* [en línea]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Perú Recuperado en abril, 12, 2015. <http://www.comunidadandina.org/bda/docs/pe-edu-0003.pdf>
- Colinas A. (2004). La literatura de la memoria. Cusato A., Frattale, A. Morelli, G., Taravacci, P., Tejerina B. (Ed.) *Letteraturadella memoria. Mesina*. (pp. 71- 84). Andrea LippolisEditori: Italia. Recuperado en abril, 12, 2015. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/letteratura.htm>
- Costa, W. (2014). *Saraceni, Gina. La soberanía del defecto: legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Recuperado en abril, 1, 2016.

<http://www.thefreelibrary.com/Saraceni,+Gina.+La+soberania+del+defecto%3A+legado+y+pertenencia+en+la...-a0405808074>

Díez, M. y López, A. (2010). Nuevas perspectivas y nuevos escenarios del teatro británico contemporáneo. *Alfinge*, (22), 93- 117. Recuperado en febrero, 9, 2015. [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3353276.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3353276.pdf)

Esteban O., J. (s.f.) La revitalización hermenéutico-lingüística de la memoria en H.- G. Gadamer y Emilio Lledó. *Pensamiento* (52), 403 – 428. Recuperado en abril, 2015. <http://www.uma.es/gadamer/styled-10/styled-20/code-4/index.html>

Ferro, M. (2000). El teatro de Bertolt Brecht (o el artificio de la realidad). *Escáner Cultural* (9). Recuperado en febrero, 8, 2015. <http://www.escaner.cl/especiales/teatro.html>

Frattale, A. (2004). Los ojos de la memoria: recuerdos, sueños y ensueños en la obra poética del primer Alberti. Cusato A., Frattale, A. Morelli, G., Taravacci, P., Tejerina B. (Ed.) *Letteraturadella memoria. Mesina*. (pp. 163- 173). Andrea LippolisEditori: Italia. Recuperado en abril, 12, 2015. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/letteratura.htm>

García, J. (2001). Reseña de Teatro Político de Erwin Piscator. *Quimera*. Recuperado febrero, 7, 2015 de <http://tallerv.contrarios.org/wp-content/uploads/2006/08/rese%C3%B1a-%20el%20teatro%20pol%C3%ADtico%20de%20Piscator.pdf>

- García, J. (2004). El conflicto y la escena: Arte y política en Piscator. *Riff Raff*(26), 107 – 115. Recuperado en febrero, 7, 2015. <http://tallerv.contrarios.org/wp-content/uploads/2006/08/El%20conflicto%20y%20la%20escena,%20arte%20y%20pol%C3%ADtica%20en%20Piscator.pdf>
- Guerrero, J. (2011). *Gina Saraceni: Escritora Tans*. Recuperado en abril, 1, 2016. <http://prodavinci.com/2011/11/30/artes/gina-saraceni-escritora-trans-por-javier-guerrero/>
- Hernández Fierro, V. (2000). Lenguaje: Creación y expresión del pensamiento. *Razón y palabra* (19). Recuperado en abril, 12, 2015. [http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n19/19\\_vhernandez.html](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n19/19_vhernandez.html)
- López, B. y Manzanero, A. (2007) Características de los recuerdos autobiográficos de los sucesos traumáticos. *Boletín de Psicología*. (90) , 7 – 17. Recuperado en abril, 12, 2015. <http://www.uv.es/seoane/boletin/previos/N90-1.pdf>
- Manzanero, A. (2008) *Aspectos básicos de la Memoria*. Recuperado en abril, 12, 2015. <http://psicologiadelamemoria.blogspot.com/p/aspectos-basicos-de-la-memoria.html>
- Odendahl-James, J. (2011). *A Brief History of American Documentary Theatre*. Recuperado en noviembre, 23, 2014. <http://www.mikewileyproductions.com/pdfs/plays/Documentary%20Theatre.pdf>
- Prieto, A. (2012). “*La literatura es una casa de raíces transversales*”. Recuperado en abril, 12, 2015. [http://www.elhablador.com/entrevista20\\_prieto.html](http://www.elhablador.com/entrevista20_prieto.html)

- Puchol, D. (2001). *Trastorno por Estrés Postraumático*. Recuperado en abril, 2015.  
<http://www.psicologia-online.com/ciopa2001/actividades/16/index.html>
- Salinas, P. (1992). *El hombre se posee en la medida que posee su lengua*. Recuperado en abril, 2015. <http://duartemanzalvos.com/2009/07/09/el-hombre-se-posee-en-la-medida-que-posee-su-lengua/>
- Sánchez, I. (2008). La familia como primera agente socializador. *Cuadernos de Docencia - Revista Digital de Educación*, 10(1), 1-5. Recuperado en abril, 12, 2015.  
<http://www.st2000.net/cdocencia/numero010/art01005.pdf>
- Tomar Romero, F. (s.f.). Relación del hombre con los demás, (s.f). Recuperado en abril, 5, 2015 de <http://recursos.cnice.mec.es/filosofia/pdf/sociedad.pdf>
- UNiciencia (2009, noviembre, 24) *RolandBrus: “El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades”* Recuperado en noviembre, 23, 2014. <http://www.unciencia.unc.edu.ar/2009/noviembre/roland-brus-201cel-teatro-documental-es-la>
- Vásquez C., R. (2008). *Apoyo conceptual al curso de elementos de lingüística española*. Trabajo de grado no publicado. Universidad de San Carlos de Guatemala. Recuperado en abril, 4, 2015. [biblioteca.usac.edu.gt/tesis/16/16\\_0609.pdf](http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/16/16_0609.pdf)
- Wachowska, J. (2001). En torno al género literario de la confesión. *Studia Romanica Posnaniensia* (XXVIII) 177-187. Recuperado en noviembre, 16, 2014.  
[https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/3244/1/14\\_Judyta\\_Wachowska\\_En\\_torno\\_al\\_genero\\_literario\\_de\\_la\\_confesi%C3%B3n\\_17-187.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/3244/1/14_Judyta_Wachowska_En_torno_al_genero_literario_de_la_confesi%C3%B3n_17-187.pdf)

## **ANEXOS**

*1. Fragmento: Primera Encuentro, Elba Flores y Joseph Jiménez*

**Entrevista Grupal: Primera sesión**

**Audio: Primera sesión\_3.mp3**

**25/02/2016**

EF: Elba Flores

JJ: Joseph Jiménez

GM: Gabriela Méndez

CS: Carlos Seijas

DB: Diana Bastardo

YR: Yhailexy Ruiz

(19:02)

EF: soy Elba, mi edad 71 años, eh... profesión enfermera, durante 33 años... les cuento que si, si volviera a reencarnar, volvería a ser enfermera.

CS: Qué linda.

YR: Qué hermoso.

EF: Amo mi profesión. Y todavía me llaman, me buscan para inyecciones, para cumplir tratamiento y yo voy. “Señora, cuánto me, cuánto le debo?” No, señor, usted no me debe nada, eso es... eso es como se llama? Ayudando a la... a la humanidad. “Ah, dios mío, todas las enfermeras fueran así”... Estem... ajá, la profesión, eh... me gusta viajar.

CS: A dónde—

EF: Lo que no hice cuando joven. Cuando joven, fui muy dedicada a mis hijos, a mi hogar, fui (Tose) A raíz de que... empecé a trabajar, bueno ya fue cambiando mi... mi actitud y ya cuando uno... agarra, tú sabes, la calle, uno es es mujer de hogar cuando tú no sabes a trabajar la calle, pero cuando ya te toca, ya tu mente como que varía cambia de ideas, este... las mismas compañeras compañeros te van como, como que... eh, alertando ay tú no puedes vivir así, tienes que ser más más... eh, no estar tan encerrada en la casa pues, yo era demasiado demasiado demasiado entregada a mis hijos. Pero llegó el momento que me tocó salir a trabajar y bueno lo hice y bueno... yo llegué a ser enfermera ¿ya qué? Como de 34

años, fue que yo estudié (tose) me vinieron, me vinieron, jubilando ahorita eh... hace qué como cinco años,

CS: Reciente.

EF: Ajá, y bueno y... ¿qué más te cuento? Tengo anécdotas de cuando joven.

YR: Eso siempre es divertido. A mí me gusta mucho eso.

GM: Por favor, por favor, cuenta tu anécdota del colegio, te lo ruego. Esa es mi favorita.

CS: (Risas) Ok.

EF: Ajá, tú sabes que yo estaba en el salón.

CS: (Risas)

GM: Es la mejor.

EF: Yo estaba en el salón y la maestra nos dice “ya vengo niños, se portan bien, no quiero que cuando llegue...” y dejaban a alguien cuidando a...

YR: “Anota al que se porte mal”

CS: Típico.

EF: Ajá, sí. Entonces la muchacha llamada Carmen... ella... lo voy a decir así

CS: Ok.

EF: “Ay, huele a peo. Y fuiste tú” Y me señala a mí. Ay, más vale que no manita. Ah... mira, eso me entró una soberbia porque como yo no había sido, eso me me... los pupitres eran... ay, cómo te diría yo. Tú sabes que tú metías eh... por debajo

YR: Como una gaveta.

EF: los colores, la cuestión. Mira y yo llegué y pá, pá, mira yo, la agarré, la agarré, y le aruñe la cara bueno, a raíz de eso cuando llega la maestra y ve el salón alborotado y “qué pasó aquí?” y yo le digo bueno señorita mire, ella me acusa a mí de que yo que yo me tire un peo y no fue así yo no fui la que me tiré el peo.

DB: (Risas) Me encanta.

EF: (Risas) yo no fui la que me tiré el peo. Para que ella aprenda a acusar al que no es le pasó eso. Es que le aruñe la cara, bueno entonces... a raíz de eso, citaron a mi representante que era un tío mío, yo vivía con mi abuelita y un tío mío. Lo citan... pregúntame si yo entrega la cita... No. Entonces al siguiente día, “levántate para que vayas al colegio”, ay no, yo no quiero ir. Y estábamos en pleno exámenes finales, como que era entre junio y julio. Y yo iba cheverísimo. Bueno, entonces, una amiguita mía llamada Graciela... yo le

eché el cuento a ella, pero ella, yo en mi casa no digo por qué yo no asisto al colegio, era porque habían citado a mi tío, imagínate mi tío que fuera a la citación por haber yo maltratado a esa muchacha... no.

CS: Era muy fuerte de carácter?

EF: Eh... no es que me pegaba no. Pero yo no quería que él supiera por qué yo estaba faltando. Pero entonces Graciela, yo le echo el cuento a Graciela, que era mi amiga y se le fue el yoyo y fue y le dijo a mi abuela y a mi tío lo que había pasado. (Risas) Entonces mi tío fue al colegio, y entonces le “mira que qué fue lo que pasó con” ah entonces le echaron el cuento, “no que ella...le mandaron una citación a usted y usted no vino” “no pero si es que a mí no me entregaron nada” “cómo que no si yo le di la citación a...” ¿yo misma le voy a dar la citación a mi tío? Estás loco. ¡No!

(Risas)

EF: ¿Cómo crees? Bueno, a raíz de eso yo dejé de estudiar ahí, yo deje de ir al colegio, más nunca. Y la maestra me iba a buscar “mira que vayas, que vienen todos los exámenes y eso” yo no fui. Abandoné. Después me tocó estudiar de noche.

CS: A qué hr salía?

EF: No, eso era de 7 a 9 de la noche.

GM: ¿qué edad tenías?

EF: tenía como... como 10, 11 años algo así.

CS: Pero a mí me encantó su actitud.

EF: Claro, cómo cree? No. Ah porque entonces era el yugo de mi tío. Y, que no sé qué más, que pallá, que pacá, que ay no, esa era una tortura. Ay bueno, yo voy a estudiar, pero yo voy a estudiar de noche. Bueno, pasan los años y yo me encuentro a la muchacha que yo le había rajado la cara.

CS: Se la encontró?

EF: Ajá. Noo, mijita. Cómo estaaaá? (Risas) y empezamos a echar el cuento. De de por qué yo la había rasguñado a ella (risas)

GM: y qué te dijo?

EF: Me la encontré en los paraparos de la vega, por donde vive tu, tu abuela.

GM: Ajá, ajá.

EF: Por ahí me la encontré. “Tú no eres Elba?” y yo le digo sí, ¿tú no eres Carmen? “Sí”  
Hooooola. (Risas)

CS: “te acuerdas de la última vez que nos vimos?”

GM: pero ya habrás tenido como cuarenta, cincuenta años.

EF: Ya tenía hijos. Ya tenía mis hijos ya. Mira y hablamos manita. Y, ay sí es que nosotras éramos tremendas que no sé qué más, que pallá, que pacá. Bueno, que... éramos tan tremendas que yo comía el, el pasaje.

CS: Ajá.

(27:00)

EF: (Risas) A mí me daban pa el pasaje y yo... vendían unos heladitos de...

CS: de coco.

EF: De coco, leche con... pero eran divinos. Parecían como a las tetas.

GM: Ajá.

EF: así, ay mijita a mí no me importaba (Risas)

GM: y te venías caminando.

EF: y nos veníamos caminando, tú sabes dónde quedaba ese colegio, donde está la plaza capuchinos... ese colegio Guzmán Blanco, se llamaba ese colegio, por ahí nos veníamos caminando, yo me venía a pie hasta la vega.

GM: Nagurá por un helado de coco.

(Risas)

DB: Yo lo hubiese hecho demasiado.

CS: Ay, yo no, yo era muy flojo.

EF: Pero éramos muchachos na, ¿tú crees que a estas alturas? Y nos veníamos por una parte que se llama Puente Hierro.

GM: Ah te venías por el paraíso.

EF: Sí, nos veníamos por ahí caminaando y bueno, como era en la mañana ya cuando uno llegaba a la casa toda sudaíta, no entonces cuando llegaba a la casa, que éramos pobres, a cargar agua manita (Risas) a llenar pipotes de agua, (Risas) después que comías eso sí.

GM: ¿De dónde agarrabas el agua?

EF: Nosotros teníamos que ir lejos a buscar agua. Eso era un cerro, cerro La cumbita. Mi abuela vivía por allá por...

GM: ¿Pero tú naciste fue en Santa Teresa no?

EF: Yo en Ocumare, Ocumare del Tuy. Estado Miranda.

YR: ¿No sabías esto?

GM: No lo recuerdo.

EF: Hospital Simón Bolívar. Un hospitalito viejito porque ahora hay otro que se llama hospital Simón Bolívar pero ese no el que yo nací.

GM: Bueno, échame el cuento de Ocumare, porque no lo recuerdo.

EF: Ay, bueno yo sé que me dicen que nací ahí porque me lo dicen.

GM: Ok,

EF: Ajá, mi mamá se viene para Arenaza, de allá de Ocumare se viene para Arenaza, no sé por qué motivo

GM: ¿dónde queda arenaza?

EF: Ahí en Santa Lucía. Donde viven mis hermanas y eso, eso se llama arenaza.

GM: Ah, exacto. Santa Lucía, no Santa Teresa.

YR: Era una Santa.

EF: Bueno, de ahí seguí creciendo y creciendo... otro cuento.

CS: Ok.

EF: Yo tengo más cuentos. (Risas)

--

1. *Fotografías: Familia Jiménez*



2. *Fotografías: Elba Flores graduándose de enfermera*



3. *Fotografías: Elba Flores en su adolescencia*



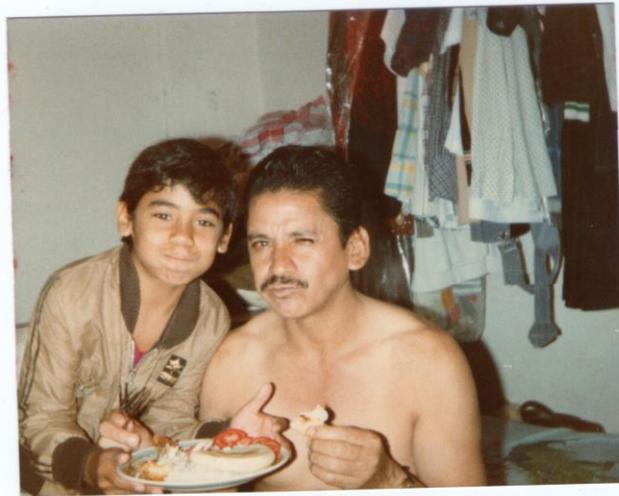
4. *Fotografías: La hija mayor de Elba Flores*



5. *Fotografías: Elba Flores y su familia en La Vega*



6. *Fotografías: El hijo menor de Elba Flores y su esposo*



7. *Fotografías: La hija menor de Elba Flores*



8. *Fotografías: Lennys Jiménez con sus primeras cuñadas.*



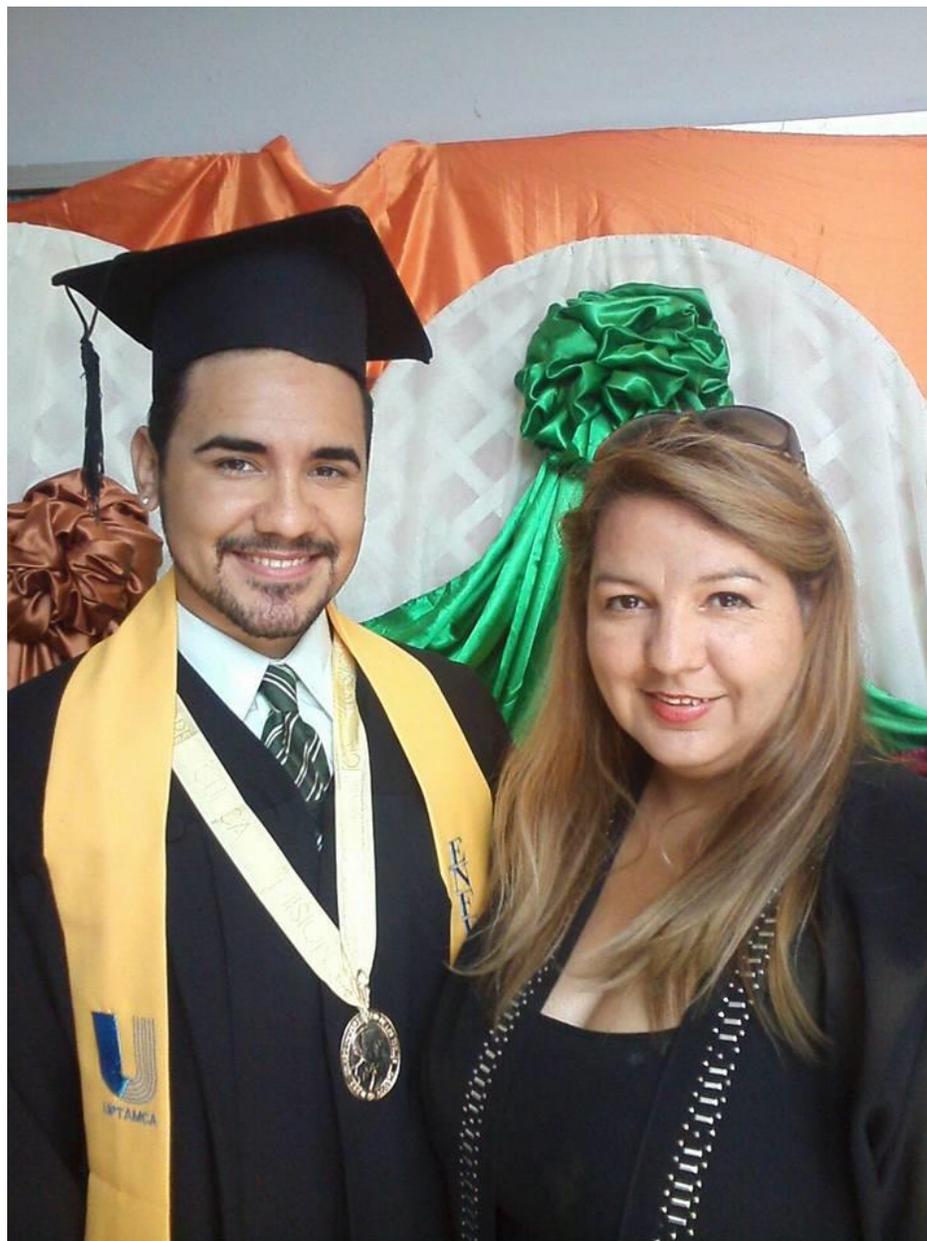
9. *Fotografías: Lennys Jiménez y su hijo Joseph Jiménez*



10. Fotografías: Joseph Jiménez con sus padres y luego a los 9 años



*11. Fotografías: Joseph Jiménez y su madre Lennys Jiménez*



## *12. Canción "Amor y Control" Autor: Rubén Blades*

Saliendo del hospital  
Después de ver a mi mamá  
Luchando contra un cáncer  
Que no se puede curar  
Ví pasar a una familia.  
Al frente iba un señor de edad,  
Una doña, dos muchachas  
Y varias personas más.  
De la mano del señor  
Un hombre joven caminaba,  
Cabizbajo y luciendo arrepentido  
El era la causa de una discusión familiar.  
De la que nos enteramos al oír al señor gritar :

"Aunque tú seas un ladrón, y aunque no tengas razón,  
Tenemos la obligación de socorrerte.  
Y por más drogas que uses,  
Y por más que nos abuses  
La familia y yo tenemos que atenderte.  
Oh oh oh  
Sólo quien tiene hijos  
Entiende que el deber de un padre  
No acaba jamás  
Que el amor de padre y madre  
No se cansa de entregar.  
Que deseamos para ustedes  
Lo que nunca hemos tenido.  
Que a pesar de los problemas,  
Familia es familia y cariño es cariño."

Oh oh oh

Los vi marcharse con su llanto,  
Su laberinto enfrentando,  
En la buena y en la mala  
Juntos, caminando.  
Y pensé mucho en mi familia,  
Los quise tanto aquel momento  
Que sentí que me ahogaba en sentimiento.  
Aquel muchacho y mi pobre madre :  
Dos personas distintas,  
Pero dos tragedias iguales.

Coro :  
Cuánto control y cuánto amor  
Tiene que haber en una casa !  
Mucho control y mucho amor,  
Para enfrentar a la desgracia.

Por mas discusiones que haya dentro de tu casa  
Por mas que creas que tus amores causan perdida  
Ten la seguridad de que Dios te quiere  
Y que ese cariño dura toda la vida

Coro

...

Dando la espalda no se van los problemas  
Ni la impaciencia resuelve los sufrimientos

Coro

Amor y Control