



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro

LA IRRUPCIÓN DE LO REAL EN LA DRAMATURGIA CHILENA CONTEMPORÁNEA (2000-2010).

**El Documento como dispositivo para la construcción
dramático-textual.**

Memoria para optar al Título de Actriz

Consuelo Zamorano Cadenas

Profesor Guía: Mauricio Barría Jara

Santiago, Chile, 2014

Dedicado a mis padres, Irene y Francisco.

AGRADECIMIENTOS

Patricia Artés,
Gabriel Contreras,
María de la Luz Hurtado,
Catalina Moya,
Catalina Osorio,
Jesús Urqueta.

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|---|-----------|
| Resumen | 6 |
| Introducción | 7 |
| 1. El fenómeno de la “irrupción de lo real” en la construcción dramática. | 12 |
| 1.1 Origen y fundamentos del problema en torno a la búsqueda de “lo real” en las prácticas teatrales. | 16 |
| 1.2 Las dimensiones que delimitan la relación “real-representado” en los procesos artísticos. | 26 |
| 1.3 La inclusión de materiales extraídos de la realidad en la creación escénica. | 34 |
| 1.4 El Documento como dispositivo para la elaboración de textos dramáticos. | 40 |
| 2. Dramaturgia en Chile y el trabajo con material documental. (1950-2000). | 48 |
| 2.1 Breve aproximación contextual. | 53 |
| 2.2 Primeros indicios: el documento como pre-texto y modo de reciclaje. | 58 |
| 2.3 Diálogos entre la alegoría y el documento. | 67 |
| 2.4 La arqueología del documento. | 76 |

| | |
|--|------------|
| 3. Categorización en el uso del documento: Análisis de obras dramáticas chilenas (2000-2010). | 83 |
| 3.1 Metodología y definición de conceptos. | 86 |
| a. Selección de material. | 87 |
| b. Composición o montaje. | 88 |
| c. Proceso de semantización. | 89 |
| 3.2 Documento Pre-textual. | 90 |
| 3.3 Documento Alegórico. | 98 |
| 3.4 Documento Arqueológico. | 106 |
| Conclusiones | 114 |
| Bibliografía | 120 |
| Anexos | 125 |
| Entrevista a Patricia Artés | 126 |
| Entrevista a Jesús Urqueta | 130 |

RESUMEN

La presente investigación tiene por objeto comprender diversos procedimientos de trabajo con material documental distinguibles en obras de teatro chilenas contemporáneas, ejecutadas entre los años 2000 y 2010. Tales operaciones se categorizan como: “Documento Pre-textual”, “Documento Alegórico”, y “Documento Arqueológico”. Para lograr lo anterior, se realiza una indagación en torno al problema que plantea la experimentación con materiales documentales en la elaboración de una “dramática documental” tanto en Europa como en Chile, profundizando en el origen del procedimiento y sus precedentes.

La investigación es abordada desde una metodología descriptiva exploratoria, basada en la ejecución de una revisión histórica y análisis a través del establecimiento de relaciones entre las prácticas dramáticas chilenas, y ciertos conceptos ligados a las artes visuales, -comprendidos como “artes de archivo”, obra “orgánica” e “inorgánica”, procedimiento de selección, composición o montaje, y semantización-.

Se concluye del estudio que es posible identificar diversas maneras de experimentar con materiales de la realidad en la dramaturgia chilena. Asimismo, se instala la reflexión en torno a qué es lo que hoy en día se comprende como “dramaturgia documental”, y cuáles serían sus alcances y limitaciones.

INTRODUCCIÓN

El uso de materiales extraídos de la realidad como soporte para la creación escénica es un procedimiento artístico que surge en Europa durante el siglo XX en el trabajo de creadores como el alemán Erwin Piscator, ante la necesidad de suscitar una conexión renovada entre el espacio de la ficción o ilusión, los mecanismos de construcción llevados a cabo para generarla, y la realidad concreta que vivía en ese entonces la sociedad, con sus conflictos y carencias.

En la actualidad, numerosos artistas de teatro experimentan desde esta perspectiva que propicia la irrupción de aquel espacio de lo real en la escena, en intentos que transitan desde el Biodrama elaborado por Vivi Tellas en Argentina, hasta la labor de Rimini Protokoll en Alemania, por mencionar solo algunos. Utilizando lo teatral como soporte de un pensamiento que va más allá de lo artístico y que ingresa al plano de la acción política y social, desarrollan mecanismos escénicos que propicien la generación de vínculos para la tensa relación “real-representado”. Dentro de ellos, la manipulación de documentos de la realidad a manera de archivos con el objeto de crear dramaturgias, es uno de los intentos reconocibles ante tal fenómeno.

El trabajo escritural que a mediados del siglo XX el autor alemán Peter Weiss materializa por medio de su “Teatro Documento” se establece como base

para el desarrollo de esta perspectiva. Dicha investigación le permitió la creación de obras en las cuales incluye materiales pesquisados directamente de la realidad a través del uso de mecanismos de montaje que procedían de una mirada alternativa al modelo dominante de concepción de lo dramático. Punto de vista que, entonces, amplió la noción de dramaturgia y permitió la exploración en la materialidad concreta de tales documentos.

Teniendo en cuenta que estas tentativas también se expanden a textos teatrales en Chile, y en congruencia con formas de composición y articulación de estructuras artísticas desde las artes visuales y su paradigma del “objeto de archivo”, sería posible determinar que lo más probable es que existan distintas maneras de ejercitar con materiales extraídos de la realidad en obras dramáticas nacionales desde, aproximadamente, los años 1950.

Por tanto, el objetivo general de esta investigación es comprender diversos procedimientos de trabajo con material documental distinguibles en obras de teatro chilenas contemporáneas, ejecutadas entre los años 2000 y 2010.

De manera específica, se pretende:

1. Indagar en torno al problema que plantea la experimentación con materiales documentales en la elaboración de textos dramáticos, profundizando en el origen del procedimiento y sus precedentes.

2. Reconocer dramaturgias nacionales construidas a partir de documentos entre los años 1950 y 2000 que se instalan como antecedentes para ejercicios contemporáneos, a partir de la aplicación de conceptos relacionados al paradigma del “archivo” de las artes visuales.

3. Generar un análisis y categorización de obras dramáticas chilenas ejecutadas entre los años 2000 y 2010 que lleven a cabo operaciones con lo documental.

El estudio se centrará en la generación de un análisis y diferenciación de tentativas nacionales actuales en pos de comprender los alcances que el problema de lo documental propiciaría. Mediante la categorización de sus divergencias en relación a formas y estructuras configurativas, se establecerán tres modos de manipulación de dichos materiales: “**Documento Pre-textual**”, “**Documento Alegórico**”, y “**Documento Arqueológico**”. En este sentido, a fin de obtener información inexistente de manera pública en relación a ciertas obras que integran las categorías, es preciso señalar que se han generado

documentos de apoyo, a saber, entrevistas a creadores nacionales, que posibilitarán dicha observación.

A modo de resumen, el primer capítulo aborda la trayectoria histórica que circunscribe al problema de lo documental en Europa mediante la recopilación de antecedentes, la comprensión de los conceptos fundamentales que cruzan al procedimiento -la realidad, lo real, la ilusión-, la descripción del uso de materiales extraídos de la realidad en las prácticas escénicas, y la revisión de cierta dramática documental practicadas por autores como Peter Weiss y su Teatro Documento.

En el segundo capítulo se materializa una revisión de dramaturgias chilenas llevadas a cabo entre los años 1950 y 2000 a fin de reconocer ejercicios que en su configuración manipulen documentos a través de la aplicación de la noción del “archivo” acuñada desde las artes visuales. La sección, además, establece los antecedentes para las categorías que se desarrollarán en el apartado siguiente.

El tercer capítulo despliega el análisis y categorización de obras chilenas recientes, aplicando conceptos rescatados de procedimientos de configuración asociables a prácticas de las artes visuales como el “principio *collage*”, y las mencionadas “artes de archivo”, lo que desencadenará en el establecimiento de

tres maneras diferentes de trabajar con lo documental: “Documento Pre-textual”, “Documento Alegórico”, y “Documento Arqueológico”.

En consecuencia, la principal contribución que se espera de este estudio será la generación de un registro de obras dramáticas chilenas escritas durante los años 2000 y 2010, mediante la observación de las mismas en relación al uso de documentos extraídos de la realidad, a fin de concientizar y comprender diversas maneras de manipularlos. A su vez, se espera trazar una especie de trayectoria histórica en torno al fenómeno de lo documental, a partir de los referentes que se encuentren en las dramaturgias generadas desde los años 1950 por autores nacionales.

Esto, a menos que el estudio y las lecturas realizadas en relación al desarrollo del teatro documental a lo largo del siglo XX, así como a la evolución de este tipo de procedimientos en Chile hasta la actualidad, no sea suficiente o no posibilite determinar la existencia de una diversidad de categorías que afirmen tal consideración.

1. EL FENÓMENO DE LA “IRRUPCIÓN DE LO REAL” EN LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA.

“Frente a la disociación de lo real (reducido durante la época posmoderna al ámbito de lo privado) y la realidad (concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes), en la década de los noventa resurgió la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella. El “retorno de lo real” implica también, obviamente, la opción por una práctica artística directamente comprometida en lo político y en lo social.”¹

Este capítulo es una aproximación al problema que se establece en torno al fenómeno de “irrupción de lo real” en la escena. El objeto del apartado, entonces, es establecer ciertos parámetros en pos del posterior análisis de obras dramatúrgicas chilenas contemporáneas que trabajan desarrollando tal manifestación en una de sus posibilidades de ejecución: el uso de documentos.

Antecedentes Generales

La pregunta por “lo real” es una inquietud que se enquistó en ciertos artistas a partir del siglo XIX, cuya motivación está dada por la tensión que emerge

¹ Maryvonne Saison citada por José Antonio Sánchez. En: SÁNCHEZ, J. A. 2007. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid, Visor Libros, pp. 15-16.

entre lo que se observa y vive como la realidad, y la representación que a través del arte se hacía de ella. Ante la creciente conciencia de la incapacidad de este para representar a la sociedad, la vida de los hombres y el medio ambiente, se instala en los creadores la necesidad de encontrar nuevas maneras que posibilitaran establecer dicha conexión perdida. Diversas fueron las respuestas ante tal conflicto determinado por la relación “real – representado”, pero, a partir de la propuesta del Naturalismo literario de Emile Zolá, en relación a la dramaturgia podemos encontrar desde los intentos planteados por Henrik Ibsen, hasta la nueva escritura del ruso Antón Chekhov, por mencionar algunos. En estas primeras propuestas ante la crisis de la representación, el objetivo de los autores era desarrollar creaciones capaces de imitar de manera más fidedigna los sucesos de la vida cotidiana, la realidad de los hombres y la sociedad. Sus escritos arremetían contra la noción de lo que debía ser representado o lo que no, y, por ende, de lo que se consideraba como verdadero o digno de reproducirse en base a lo establecido por los paradigmas artísticos anquilosados hasta ese momento.

A su vez, autores como los alemanes Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Peter Weiss, impulsaron sus investigaciones a partir de una reflexión similar que, sin embargo, los llevó a desarrollar tentativas cuyo objeto trascendía al espacio artístico. Por medio de sus creaciones, lo que estos autores aspiraban era hacer legible el acontecer social de su época, posibilitando la comprensión y ya

no solo la observación pasiva de los espectadores ante lo que se les mostraba en la escena. Poniendo en crisis el problema de la representación y sus diversas posibilidades, desde este punto de vista, el teatro podía y debía reestablecer una aproximación con el espacio de la realidad que se había perdido. A partir de este razonamiento, surgió el impulso para investigar y profundizar en la generación de procedimientos que incluyeran la dimensión de “lo real” en las creaciones. Tal experimentación derivó, entonces, en que una de las posibilidades fuese el trabajo con materiales extraídos de la realidad, entendidos como documentos -objetos y contenidos-, que eran tomados desde ese lugar para ser insertados en el espacio de ficción.

El acercamiento y contacto con “lo real” en sí mismo, se establecía en base a su imposibilidad de representación, por lo que dichos ejercicios ponían énfasis en lo que ese material era capaz de aportar al espacio de creación en su configuración semántica propia. Es en este momento donde el fenómeno de la “irrupción de lo real” modifica los ejercicios escénicos en múltiples variantes, y posibilita la integración de lo documental como un tipo de material capaz de contener un sentido de “lo real” que pasa a formar parte de las herramientas elaboradoras de nuevas puestas en escena y nuevas dramaturgias.

Tomando como punto de partida documentos, diversos autores elaboraron piezas dramáticas desde la mirada compositiva de una “dramática documental”.

De esta manera, se trató de recuperar la capacidad de relación con una esfera de la vida que había sido enturbiada por el contexto social y el desarrollo de tendencias artísticas cada vez más amparadas en la constitución formal y estilista de las obras. Así, al pensar en el sentido y contenido de lo escenificado, se dejaron de lado ciertas preocupaciones provenientes de los mecanismos de construcción del teatro que lo liberaron de múltiples condicionantes. La representación, de cierto modo, fue simplificada a la noción de esquema, lo que propició un nivel más concreto en la experimentación de lenguajes.

Ya en el siglo XXI, algunos artistas como los alemanes de Rimini Protokoll y la argentina Lola Arias, trabajan de igual manera en relación a esta necesidad de recuperar la relación con “lo real”. Tal fenómeno no implica volver al Realismo de las primeras décadas del siglo XX, sino que apela al rescate de una actitud realista que, a través de la acción artística, permita incluir “lo real” oculto. Se trata de transparentar la realidad posibilitando su comprensión y consiguiente acción en los espectadores. Es ésta la perspectiva del problema que es de interés abordar en este estudio, para la cual se hace pertinente indagar en la evolución de la trayectoria histórica que la hace posible y que se detalla a continuación.

1.1 Origen y fundamentos del problema en torno a la búsqueda de “lo real” en las prácticas teatrales.

“El realismo, más que un estilo, es un intento por alcanzar la coherencia entre lo real y su representación, y una tentativa por hacer de la realidad objetiva el único criterio de verdad observable. Subyace a la actitud realista un compromiso ético y una voluntad política: la depuración de las representaciones y la fijación de una realidad objetiva constituye la condición previa para cualquier tentativa de acción o transformación efectivas.”²

El Realismo es una corriente estética que emerge entre los años 1830 y 1880 como una respuesta contraria al Clasicismo y al Romanticismo de aquella época. Sus objetivos se relacionan con la imitación fiel de la realidad -aquello que se encontraba en la naturaleza- debido a la necesidad de entregar una imagen sin idealizaciones ni interpretaciones personales. En su corriente crítica, siendo una técnica apta para dar cuenta objetivamente de la realidad, este retrato y conocimiento de lo existente se juzgaría adecuado a un proyecto y posibilitaría la transformación de todo aquello que se revela como desajustado o injusto.³

² SÁNCHEZ, J. A. Op. cit., p. 21.

³ La representación realista en todas las artes bosqueja un retrato del hombre y de la sociedad presentando signos icónicos de la realidad en la cual se inspira. El Realismo Crítico trata de dar una imagen que permita al espectador acceder a la comprensión de los mecanismos sociales de esta realidad. En este sentido, lo que fabrica la ilusión realista no es el efecto de realidad producido por la ilusión e identificación, sino la identificación con un contenido ideológico ya conocido. [PAVIS, P. 1998. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. 4º ed. Barcelona, Paidós, pp. 400-403. Selección]

Consecuentemente, hacia la segunda mitad del siglo XIX y el comienzo del XX, la aparición de la fotografía, como desarrollo técnico de esta tendencia, instaló una nueva manera de percibir el mundo que propició el asentamiento de dichos razonamientos. Incluso, esta innovadora herramienta propuso un criterio de verdad que fue utilizado no solo por artistas, sino por científicos e historiadores que vieron en ella una alternativa eficiente a través de la cual era posible comprender la realidad. Así, para cierto grupo de individuos, era verdadero lo que era real, pero lo real era eso que la fotografía les devolvía (Sánchez, 2007). De tal forma, esta nueva alternativa para acercarse, entender y tratar de plasmar la realidad, generó en algunos artistas la llamada crisis de lo que hasta entonces era entendido como la representación. Lo último, en gran medida como consecuencia de la insatisfacción que producían los mecanismos utilizados con anterioridad para la creación de los objetos artísticos los que ahora eran considerados ineficaces y limitantes en su labor de “reproducción de lo real”.

Es en este momento cuando aconteció en el arte la experiencia de la pérdida de la realidad, que dio paso a la búsqueda de soluciones al problema de la representación hasta nuestros días, y que generó el desarrollo de tendencias artísticas alternativas tan variadas como el Impresionismo, Simbolismo, Postimpresionismo, Cubismo, Abstracción, entre otras llamadas vanguardias.

“(...) los escritores sintieron la impotencia de las palabras para representar una realidad que no se dejaba conceptualizar y que les asaltaba (Hofmannsthal) o se retrayeron a una construcción visionaria de lo real que obligaba a la destrucción de la sintaxis y de los esquemas de representación (...)”⁴

En relación al teatro, para cierto grupo de creadores sobre todo europeos, las situaciones escenificadas también se habían tornado superficiales, efímeras y, de alguna manera, escasamente representativas del acontecer que en ese entonces se vivenciaba. Lo interpretado había dejado de ser exacto y se hizo creciente la necesidad de consolidar al teatro como un “espejo de la realidad”. Es así como desde la crisis surgieron diversas reflexiones en torno al qué y al cómo mostrar en la escena que apuntaron a la experimentación y a la creación de un nuevo sistema que reformaría los parámetros artísticos. El problema de la inverosimilitud se instaló de lleno en los escenarios alimentado por la creciente incoherencia entre los medios técnicos y el objeto de representación.

En relación a la dramaturgia es posible encontrar los intentos de Henrik Ibsen (1828-1906, Noruega), quien desde su rol como autor y director, decide considerarse y volverse un fotógrafo de la realidad que ve a su alrededor. Ibsen, busca adaptarse a esta nueva manera de observar la vida detallando con precisión todo aquello que considera necesario denunciar a través de sus

⁴ SÁNCHEZ, J. A. Op. cit., pp. 14-15.

obras: la realidad mezquina. Su teatro es llamado de tesis⁵, instalando el énfasis en los temas contemporáneos (D'Amico, 1961). Así, para diversos dramaturgos de la época, entre los cuales podemos encontrar al ruso Antón Chekhov (1860 -1904), la tendencia se configuraba,

“(...) anulando hasta el límite de lo posible la composición, prescindiendo a veces incluso del tema, para apuntar hacia el instante, el fragmento desnudo, desprovisto de los condicionantes literarios o filosóficos de la mirada que captura y plasma.”⁶

Este ejercicio creativo suponía la adopción de una mirada que invertía las relaciones de valor y proponía un nuevo criterio de verdad que consideraba a la realidad como único parámetro posible para la construcción artística. La realidad –la “realidad objetiva” del hombre y su contexto-, mirada desde un plano científico, racionalista y empírico que sustituía a la imaginación y creencias tradicionales utilizadas en la práctica artística hasta ese momento.

Algunos creadores como el francés André Antoine (1858 - 1943), entendían que en el teatro nada debía ser sugerido o copiado sino que debía ser mostrado de manera integral. Fuertemente influenciado por Emile Zolá y el Naturalismo literario⁷, desarrolló creaciones cuyo fin era configurar un traspaso de la

⁵ “Obra de tesis” es aquella que intenta desarrollar y comunicar una tesis filosófica o social filtrándola de una manera bastante evidente en la fábula y en la acción dramática. La tesis sólo utiliza el lenguaje dramático y escénico como medio justificado por un fin estético o político. [PAVIS, P. Op. cit., p. 340].

⁶ SÁNCHEZ, J. A. Op. cit., p. 22.

⁷ Para Zolá el objetivo del escritor era observar la vida de la sociedad en sus facetas más evidentes, las que estructuraban materialmente la existencia del hombre. [D'AMICO, S. 1961. Historia del teatro

realidad a los escenarios. Desde este lugar, se produjo una modificación de los mecanismos utilizados en la elaboración de las obras que cuestionaba, entre muchas cosas, el sentido de la escenografía y la actuación. A través del trabajo en su *Théâtre Libre*, Antoine, llevó a escena los primeros textos de dramaturgia naturalista del período, instalando este lugar como uno de los primeros espacios modernos en el que se desarrollaba la experimentación y en el cual era posible explorar a partir de esta renovada percepción de las cosas (D'Amico, 1961). La presentación escénica debía ser una síntesis, una superación, una transfiguración, mirada que fue determinante para el futuro desarrollo del teatro.

En este sentido, los artistas del período propiciaron la gestación de una actitud realista basada en dicha aproximación científica donde la imparcialidad, la impasibilidad y la objetividad escrupulosa eran los pilares a través de los cuales se construían sus obras. Ahora bien, esta mirada “objetiva” con la que se intentaba trabajar sobre la realidad en ocasiones constituía un punto de vista limitado que, paradójicamente, manipulaba el concepto de lo que era considerado como verdadero, así como su reproducción. El mismo Antoine, en su intento por trasladar la realidad a la escena a través de la utilización de

dramático. Tomo III. México, D.F, UTEHA, pp. 169-170]. El Naturalismo se desarrolló hacia 1880-1890 como un movimiento artístico que preconiza la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida, e insiste en los aspectos materiales de la existencia humana. Se pretende reproducir la realidad aplicando un método científico, fuertemente influenciado por el progreso de la ciencia. La representación naturalista petrifica al hombre en un medio inmutable, medio “descrito” en la escena, a menudo, con objetos reales. [PAVIS, P. Op. cit., pp. 332-333. Selección]

objetos reales, complejizó aun más la manera de entender los conceptos de verdad y de representación.

“El conflicto del realismo en el arte procede (...) de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas.”⁸

Sin embargo, ante tal reflexión es posible vislumbrar de fondo el germen de una conciencia que va más allá de los parámetros artísticos y que abre paso al cuestionamiento de otras esferas de la vida. La actitud realista se amplificó debido a que el conflicto en torno al realismo ya no solo se relacionaba con la forma de representar la realidad, como algunos artistas estaban experimentando, sino con la manera de comprender lo real y el acontecer social. Desde esta perspectiva, se modifica el objetivo de las elaboraciones escénicas, superando en muchos casos la comprensión del realismo como un mero estilo.

“El realismo de una obra debe ser más bien medido (...) por su carácter “combatiivo”, es resultado de un compromiso ético, el de aquellos que son realistas no sólo en el arte, sino también fuera de él.”⁹

Por tanto, a mediados del siglo XX, el carácter más visible de casi todos los escenarios europeos era el culto a la verdad, ya sea con pretensiones formales

⁸ André Bazin citado por José Antonio Sánchez. En: SÁNCHEZ, J. A. Op. cit., p. 65.

⁹ Op. cit., p. 54.

y objetivas declaradas, o con intenciones de crítica. Entre los autores de la época se establecieron preguntas mucho más específicas sobre el sentido de lo real y lo representado, reflexiones que eran tanto prácticas como teóricas y que cuestionaban el aparato teatral en diversos aspectos. La forma de representar, lo comunicado, el medio a través del cual se hacía, la presencia de los actores, el uso del cuerpo. Se desarrollaron variadas tentativas que hoy permiten diferenciar tendencias e incluso poéticas, todas en relación a esta cuestión.

El teatro en su directriz más concreta, se vio enfrentado a tratar de reconstruir aquello que constituía verdaderamente lo real y que solo podía ser explicitado mediante la ruptura de la ilusión (D'Amico, 1961). El objeto de este ejercicio buscaba hacer consciente el contexto social en el que la sociedad estaba inmersa y los conflictos reales que los individuos vivían a diario. Esta manera de entender el Realismo, como un aparato crítico, fue la que por consecuencia lógica derivó en el trabajo con materiales extraídos de la realidad y, por ende, en el origen del fenómeno de la irrupción de lo real en los escenarios de la época.

Erwin Piscator (1893 – 1966, Alemania), fue el primero en manifestar una inclinación por hacer del teatro un arte cuya influencia social fuese más específica, punto de vista que luego materializó en su libro **“Teatro Político”**. Para él, el Naturalismo estaba muy lejos de servir de expresión a las exigencias

de la masa ya que fijaba y cristalizaba situaciones (Piscator, 1957), por lo que era necesario encontrar nuevas herramientas a través de las cuales se pudiesen observar con distancia las estructuras de la sociedad, haciéndolas legibles y no sólo visibles, lo que permitiría su análisis y posterior transformación. De tal manera, este autor comprendió el arte como un aparato de dominación simbólica cuya narración de hechos era capaz de develar la estructura social latente y, a la vez, oculta al conocimiento común, haciendo desaparecer la distancia entre el escenario y la sala. Dicho pensamiento no procedía del arte sino de la vida, de una actitud, y establecía un movimiento de lo real que anulaba y superaba el estado presente de las cosas.

“(…) [Piscator] no inventó o desarrolló ningún nuevo género teatral sino encontró un *concepto estético*, que llamo teatro político y que le permitía establecer, como hemos dicho, todo un nuevo conjunto de preguntas y unificar todo un número de elementos que aseguraban la estructuración sistemática de su propuesta. Es una *problemática* distinta a la del teatro burgués que tiene una *forma estética* radicalmente diferente.”¹⁰

Como consecuencia a sus teorías, y tras años de práctica e investigación, propició la inclusión de materiales extraídos de la realidad -objetos y contenidos de la vida cotidiana- como herramientas constitutivas de las puestas en escena. De esta manera, lo que se pretendía en dicho teatro no era crear atmósferas sino presentar elementos que permitieran generar una comprensión racional de la historia que se narraba (Sánchez, 2007). Su opción materialista, por ende,

¹⁰ DE VICENTE, C. 2013. La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político. Madrid, Centro de documentación crítica, p. 142.

instó a una innovación en los dispositivos constitutivos del teatro, ya que, desde su punto de vista, todo tenía una significación social: la escritura, la dramaturgia, la interpretación, la puesta en escena.

En el año 1964 puso en escena la obra **“La indagación”** del dramaturgo **Peter Weiss** (1916-1982, Alemania). Este autor, al igual que Piscator, recogió de las vanguardias de principios de siglo el deseo de destruir todo aquello establecido como norma, resquebrajando lo firme, poniendo en duda las imágenes y haciendo explotar la solidez del lenguaje (De Vicente, 2013) dado la conciencia de la imposibilidad del arte de la época por hacerse cargo y representar el acontecer que se experimentaba en la sociedad. “La indagación” es un extracto del juicio llevado a cabo por los crímenes cometidos en Auschwitz, que ocurrió entre los años 1963 y 1965, y al que Weiss asistió durante meses. Su objetivo al escribirla no era embellecer poéticamente la realidad, sino comunicar los hechos objetivos, tal y como éstos fueron expuestos en el proceso de tal forma que la dramaturgia consolida la construcción de un relato documental a través de la aparición de un “objeto sólido”, resultado de las declaraciones de los testigos y los apuntes de realidad que se filtraban en las defensas de los acusados (Sánchez, 2007). El dramaturgo pretendía evitar la identificación, compasión o recepción sentimental a fin de garantizar la universalidad del discurso. Los personajes no eran individuos, sino portavoces de una multitud (Sánchez, 2007).

Tras largos años de práctica en relación a esta inquietud, Peter Weiss estableció el concepto de “**Teatro Documento**”¹¹. Para el autor, este teatro se constituía como una investigación científica sustentada en la documentación en torno a ciertas temáticas y cuyo objetivo no radicaba en mostrar una realidad momentánea, sino informar sobre diversos fragmentos de la realidad sacados de la vida misma, en un intento por confeccionar un ejemplo o modelo de fenómenos que fuesen utilizables.

A partir de esta tendencia se puede desprender el concepto de “documento” como un material extraído de la realidad que forma parte de variadas creaciones escénicas del siglo XX, y que integra de diversas formas una nueva manera de ver y entender el Realismo. A nivel de la dramaturgia, la utilización de este tipo de material aportó contenidos extraídos explícitamente de la realidad. Por tal razón, este procedimiento derivó en la génesis de un trabajo de recopilación cuyo énfasis se asentaba en lo singular que estos “documentos” en sí mismos, como objetos de la realidad, otorgaban a la creación de textos dramáticos en los que los límites entre los planos de la realidad, lo real, y la ilusión se confrontaban y ponían en juego.

¹¹ El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. A diferencia del carácter desordenado del material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes, se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. [WEISS, P. 1976. Notas sobre el Teatro Documento. En: Escritos Políticos. Barcelona. Editorial Lumen, pp. 99-100]

1.2 Las dimensiones que delimitan la relación “real-representado” en los procesos artísticos.

“(…) Lo real es inmaterial, sólo representable como proceso. Sin embargo, la irreductibilidad de lo real a forma no anula la posibilidad de conocer la realidad y acceder en ella: en un momento dado y en un contexto concreto. Las grandes formas no son repetibles, tampoco las acciones puntuales”¹²

Como plantea el teórico Hans-Thies Lehmann, en su libro “Teatro Posdramático”, el teatro es, a la vez, un proceso material y un signo para la configuración de lo que se está representando en escena. Es un práctica completamente significativa y completamente real (Lehmann, 2013), que se establece en base a sus propios parámetros espacio-temporales y que está inserto, de igual manera, en la dimensión de la realidad cercana a todo individuo.

“(…) la actuación escénica se entiende como diégesis de una realidad aislada y *enmarcada*, en la cual dominan sus propias leyes y una conexión interna de los elementos que se desvincula del entorno como una realidad *escenificada*.”¹³

En este sentido, para hacer alusión a la “irrupción de lo real” en los procesos de construcción dramaturgica a partir de materiales de la realidad, se hace

¹² SÁNCHEZ, J. A. Op. cit., p. 318.

¹³ LEHMANN, H. T. 2013. Teatro Posdramático. D.F México, Cendeac y Editorial Paso de Gato, p. 171.

primordial profundizar en la comprensión que el concepto de “lo real” constituye dentro de los relatos de ficción en base a sus propios parámetros de significación. Esto, con el fin de ahondar en la relación entre “real-representado” y los múltiples niveles que delimitan su sentido específico en los procesos artísticos.

Según José Antonio Sánchez, en su texto “Prácticas de lo real en la escena contemporánea”, es posible distinguir tres niveles en el campo de construcción realista. Existe la realidad (ilusión compartida), la ilusión (segunda realidad), y “lo real” (Sánchez, 2007).

La **realidad** es el término con el que comúnmente confundimos a “lo real”. Analizando ciertos postulados de la sociología de Pierre Bourdieu¹⁴, para Sánchez, la realidad es el referente universalmente avalado de una ilusión colectiva que sirve como garantía para la evaluación del resto de las ficciones en las que los individuos se ven insertos (Sánchez, 2007). Este significado incluye “lo real” pero lo dispone de un modo determinado, normativo, lo que pervierte su verdadero valor.

Nuestro diario vivir se establece en la dimensión de la realidad, comprendida como una red de significantes impuestos que se constituyen como el sentido

¹⁴ En su texto “Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario”.

común, como lo cotidiano. Esta trama establece límites y jerarquías, y otorga los contenidos a través de los cuales nos desenvolvemos en sociedad. De esta manera, la realidad podría ser entendida como la representación en que la sociedad se concibe, y que incluye todo aquello que percibimos como normal. Esta construcción sería una especie de “ilusión compartida” en la que es posible reconocer estructuras de la realidad social o histórica, de proporciones macro, que afectan dicho plano.

La **ilusión**, por su parte, se constituiría como aquella “segunda realidad”, no compartida, sino reservada a unos pocos o, incluso, a uno solo, ya que se desarrolla en el ámbito de la capacidad subjetiva de cada individuo. En esta segunda realidad -explicada por Sánchez a través del concepto *illusio* acuñado por Bourdieu-, cada campo produciría su forma específica de juego en relación a sus propias leyes y participantes. La creencia colectiva en el juego y en el valor de sus desafíos constituiría, a la vez, el origen, condición y producto del funcionamiento del mismo. Resultaría infructífero comprender las relaciones de cierta *illusio* desde otra perspectiva que no sea la de sí misma.

Parafraseando a Jean Baudrillard, en el arte este “juego ilusorio” de la ilusión nada tiene que ver con la búsqueda de la perfección realista que pueden alcanzar ciertas imágenes creadas, sino con la capacidad que estas últimas poseen de abstraer al mundo en dos dimensiones –haciendo referencia a la

pintura. Es decir, una imagen, a través de la potencia de su ilusión, puede llegar a quitar una dimensión al mundo para crear otra cosa (Baudrillard, 2007). En este sentido, no hay imagen perfecta.

“El arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico.”¹⁵

De tal manera, la *illusio* del arte se establecería como un intercambio imposible en base a ciertos parámetros similares a los de la “ilusión compartida” del plano de la realidad. Sin embargo, para la *illusio* la forma no tiene más destino que ser forma. Esta dimensión no trata de ser “lo real” ni la realidad, sino que se constituye a través de esa misma falta. La ilusión procedería de la capacidad de arrancarse de “lo real” mediante la invención de formas, la que inventaría otro juego y otra regla del juego (Baudrillard, 2007).

“**Lo real**”, por consecuencia, sería todo aquello que resquebraja las superficies que constituyen la ilusión en cualquiera de sus niveles –realidad o “segunda realidad”-. Aquello que desborda el ámbito de la ficción y sus parámetros establecidos. En teatro, aquello que sucedería fuera de la escena.

El psicoanalista Jacques Lacan¹⁶, plantea que “lo real” provoca una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre su percepción y la conciencia de

¹⁵ BAUDRILLARD, J. 2007. El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas. 2º ed. Buenos Aires - Madrid, Amorrortu editores, pp.18-19.

que está siendo tocado por una imagen (Foster, 2001). Por consiguiente, podemos inferir que “lo real” existe de manera profunda en todo ámbito de situaciones sosteniendo la esfera de lo cotidiano, habitualmente oculto, fuera del terreno de conocimiento familiar de los individuos, y esperando por manifestarse.

En palabras de Hal Foster, “lo real” es una cosa que se resiste a lo simbólico y que, por tanto, no es un significante en absoluto (Foster, 2001). Desde este punto de vista, no es posible ni pertinente acotar su definición a un significado puro. Como concluye el mismo Lacan luego de años de investigación en torno al término, aparentemente una de las cualidades de “lo real” es que se niega a ser clasificado, y es en esa negación donde se concentra y desde donde surge el germen de su sentido. “Lo real” es imposible de representar, por lo que solo puede ser y estar en presente.

Entendiéndolo de este modo, la “irrupción de lo real” en el teatro a través de la utilización de materiales extraídos de la realidad, trabaja con la resistencia a la representación que remite a “lo real”, que genera una especie de crisis de complejas repercusiones. Por un lado, cuestionar la idea de que toda

¹⁶ En su texto “El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo”, el historiador y crítico de arte Hal Foster, hace referencias a lo postulado por Lacan para analizar el trabajo realizado por Andy Warhol y el Pop Art en relación al uso de las imágenes en la composición de sus trabajos. Del mismo modo, es posible hacer un cruce entre las apreciaciones de Foster con respecto a los mecanismos llevados a cabo por las artes visuales de los años 1960-1970, y ciertas herramientas con las que las artes escénicas, y sobre todo el teatro, trabajan en la actualidad.

representación siempre se elabora a partir de una ilusión, más o menos compartida, que asumimos como la realidad. Por otro, comprender el hecho que cualquier representación de la realidad siempre va a constituir una construcción o un nuevo relato de ficción. Esto, advirtiéndolo que, en algunos casos, el ejercicio de representar es un intento por reintroducir una cierta realidad, e incluso, a veces, un cierto “real”.

“De manera que no es posible una ilusión perfecta, y aun si fuese posible no respondería a la cuestión de lo real, lo cual, detrás, y más allá, nunca deja de atraernos. Esto es porque lo real no puede representarse; de hecho, se define como tal, como lo negativo de lo simbólico, un encuentro fallido, un objeto perdido”¹⁷

En consecuencia, la labor de representar o hacer accesible “lo real” surge como un intento imposible por “comunicar lo incomunicable” (Sánchez, 2007). Representar lo irrepresentable.

Cuando nos enfrentamos a “lo real” en un espacio teatral -en donde los códigos que se establecen están amparados bajo márgenes de ficción que son acotados al plano de esa *illusio* particular-, se genera una infiltración, un movimiento forzoso en los cimientos de la realidad –primera ilusión- de los espectadores, que provoca la apertura de un límite. Entonces, como plantea Lehmann, el fenómeno de la “irrupción de lo real” en los relatos de ficción se instala en ese espacio de indeterminación, en ese límite. En este lugar se

¹⁷ FOSTER, H. 2001. El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo. Madrid, Editorial Akal. p. 145.

esgrime una inquietud que no se apoya en la afirmación de “lo real” en sí mismo sino en el dilema que plantea la imposibilidad de determinar si lo que se está presenciando es realidad o ficción (Lehmann, 2013). Desde esta ambigüedad parte el efecto teatral al trabajar con materiales extraídos de la realidad y las secuelas que este ejercicio genera sobre la conciencia de los espectadores.

Es decir, en los términos anteriores, en este fenómeno los planos se cruzan. Esto porque el espacio de la *illusio* configura, como ya se estudió en párrafos previos, un lenguaje y estructura propia que es particular y que crea una norma de ilusión: la escena teatral. Al trabajar con materiales asociados a “lo real” en dicha ilusión, y generar una incertidumbre a través de la fricción de tales dimensiones, se posibilita el develamiento de ciertas estructuras superficiales que integran la realidad -el primer plano. La realidad, el nivel “representable”, es confrontada en el espacio de la ilusión a la sustancia y contenidos que “lo real” traería a la escena.

Por tal motivo, la experimentación a partir de este fenómeno es consecutiva al desarrollo de un sin fin de ejercicios que trabajan con la crisis entre los conceptos de “lo real” y “lo representado”, en un esfuerzo por definir y comprender dichas dimensiones. Tales intentos han significado que en diversos artistas escénicos se establezcan preguntas en torno a nuevas maneras de construir y pensar los mecanismos constitutivos de la ficción. Lo anterior, a

través de la proyección en escena de contenidos librados de la capa ilusoria y anexados a “lo real”, que cuestionan y develan problemáticas de las estructuras políticas y sociales, macro, que configuran y afectan la realidad. Así también, dichas tentativas oscilan hacia el ámbito de la percepción y conciencia de los individuos en relación a la posibilidad de acercarse a temas relativos a la subjetividad que implican enfrentar ciertos conflictos establecidos entre la realidad interior y la realidad compartida. Reflexiones que es posible apreciar hasta el día de hoy.

1.3 La inclusión de materiales extraídos de la realidad en la creación escénica.

“(…) la vanguardia comunista, aceptando la explosión del mundo burgués, conformó herramientas que mostraban cómo se dotaba de sentido al mundo y cómo podían establecerse otros sentidos gracias, precisamente, a que había sido destruida la norma estética, la significación monolítica, la moral, etc.”¹⁸

La ruptura de los formatos artísticos a principio y mediados del siglo XX derribó y amplió los límites establecidos por la institución del arte hasta ese entonces. Así como existieron tendencias que se conformaron y aceptaron de manera optimista los valores simbólicos dados por el sistema imperante - condicionado por la primera guerra mundial y sus consecuencias-, surgieron operaciones que intentaron penetrar en la densa red de ficciones que envolvía a “lo real” y que, por tanto, propiciaron rozar e, incluso, alcanzar el espacio social que muchos artistas sentían cada vez más alejado de su esfera de acción. El trabajo con materiales extraídos de la realidad es una de las formas en que se manifestó esta tensa relación.

¹⁸ DE VICENTE, C. Op. cit., p. 163.

En las artes visuales se instalaron prácticas críticas asociadas al desarrollo de un “arte objetual”¹⁹ mediante los “objetos encontrados” –“*ready-made*”- de **Marcel Duchamp** y otros artistas, al trabajo en torno al “principio *collage*”²⁰ cubista, así como a los primeros indicios de las “artes de archivo”²¹.

A nivel semántico, el trabajo con objetos y fragmentos de la realidad portadores de significados sometía de múltiples maneras al arte a procesos de degradación semántica y social (Marchán Fiz, 1997), en relación a un mecanismo de descontextualización artística que implicó que la relación “real–representado” fuese integrada por dichos objetos. Lo antes mencionado, debido a que al cuestionar la constitución representativa de los objetos como presentación de “lo real”, no se espera “mostrar la realidad” sino “mostrar las

¹⁹ El “arte objetual” se empeña por desenmascarar las funciones reales no manifiestas de los diferentes medios, que en realidad son normativas y refuerzan las pautas sociales dominantes. El “arte objetual” no solo no refleja el *fetichismo de la mercancía*, sino que con frecuencia aprovecha de un modo representativo los cadáveres objetuales proporcionados por el ritual de la destrucción y del consumo. No presenciamos la *glorificación de la estética de la mercancía* ni de los nuevos íconos de nuestras sociedades. [MARCHÁN F., S. 1997. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, Ediciones Akal. Selección]

²⁰ Para Marchán Fiz, el *collage* inserta materiales reales en el ámbito del cuadro, así como elaboraciones de los mismos. En el “principio *collage*” cubista la obra de arte es considerada un objeto autónomo y estructurado. Su significación se alcanza comprendiendo el material en cuanto sustancia, manteniéndose como tal. El desarrollo del proceso creativo se vincula a las condiciones dadas con antelación por las propiedades del material a configurar, donde los objetos de la realidad pierden su sentido unívoco. [Op. cit., pp. 159-160. Selección] Según Peter Burger, en el *collage* sucede la “incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, o sea, de materiales que no han sido elaborados por el artista. Con ello se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista. (...) De esta manera se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea de transposición de la realidad. (...) Los cubistas renuncian a la total constitución del espacio como un continuo.” [BURGER, P. 1997. Teoría de la Vanguardia. 2º ed. Barcelona, Ediciones Península, p.140]

²¹ Como se profundizará en el Capítulo 2 de esta investigación, según Anna María Guasch el trabajo de las “artes de archivo” constituye un tercer paradigma dentro de las artes visuales que implica una creación artística basada en una secuencia mecánica. Así también, alude al recorrido realizado desde el concepto de objeto, al soporte de la información entendiéndose como un “(...) suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum.” [GUASCH, A. M. 2011. Arte y archivo, 1920 - 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid, Ediciones Akal. En especial pp. 9-13]

cosas como son” (Sánchez, 2007). Por tal motivo, la utilización de elementos de la realidad trasladados al espacio artístico, señala una necesidad de profundizar en lo que está más allá de las representaciones convencionales establecidas por las relaciones sociales que integran la realidad aparente. Asumir tal condición, además, es un intento por desestabilizar las estructuras del aparato dogmático representado por el museo o el escenario.

“La reflexión entre los dos niveles icónicos habituales [la representación y lo representado] se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto a su contexto interno y externo. No interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido.”²²

Del mismo modo, a través de cierta adopción ideológica de este nuevo mecanismo de inclusión de elementos ajenos a la escena, en las artes escénicas se instaló la posibilidad de traer “lo real” a las creaciones de una manera más concreta. Como se estudió en un apartado anterior, el autor alemán **Erwin Piscator** fue uno de los precursores en los intentos por conectar de una manera más específica y directa con aquello que estaba sucediendo en la realidad político-social de su época -primera guerra mundial-, y los ejercicios teatrales que eran puestos en escena. En su libro “**Teatro Político**” plantea que,

²² MARCHÁN F., S. Op. cit., p. 168.

“(…) el objetivo de su teatro no era producir una obra de arte, sino “tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de orden nuevo”.²³

Piscator intentó otorgar un sentido renovado a la práctica teatral a través de la representación ya no de situaciones específicas o individuales, sino de procesos históricos. Este hecho rompió con el esquema de acción dramática aristotélica, y relegó a un segundo plano la creación en torno a conceptos como la mimesis, imitación o fábula –presentes hasta ese entonces-, para entender la obra teatral como un documento político en sí mismo que postula cierta ideología respecto a lo que sucede en la realidad y en la vida de los seres humanos. De tal forma, el asunto o tema pasó a ser el protagonista de sus obras encausando todos los elementos configurativos de la creación a plasmarlo. Su teatro asumía la condición que “lo político era la medida de la vanguardia”, por lo que desarrolló estrategias que le permitieron establecer aquel encuentro con la realidad efectiva necesario para el impulso de sus postulados (De Vicente, 2013).

La introducción de materiales extraídos de la dimensión de “lo real” en las puestas en escena fue una de las posibilidades que Piscator encontró para profundizar en tal anexión. Este procedimiento implicó que para constituir sus narraciones, una de las posibilidades fuera trabajar en base a la recuperación de elementos de la realidad entendidos como “documentos de archivo” -objetos

²³ Erwin Piscator citado por José Antonio Sánchez. En: SÁNCHEZ, J. A. Op. cit., p. 191.

y contenidos- que eran insertados en el espacio de ficción. Por consiguiente, en sus primeros intentos, enfocados en constituir obras con cargada temática social, incluyó la participación de obreros reales como actantes dentro de la puesta en escena. Así mismo, integró: mapas geográfico y político (“El día de Rusia”, 1920-21); proyecciones documentales, fotografías (“Banderas”, 1924); montaje de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, manifiestos, y películas de la guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricas (“A pesar de todo”, 1925).

Tales componentes no eran decorativos sino que pasaban a constituir un plano social, político o económico, dependiendo del objeto de la representación, e intervenían en el acontecimiento escénico como elementos dramáticos (Piscator, 1957). Al igual que Duchamp con sus “objetos encontrados”, Piscator utilizó estos materiales en una suerte de práctica de descontextualización que, a través de la composición escénica, posibilitaba la creación de estructuras teatrales donde “lo real” era abarcado y develado de manera simultánea.

“(…) la transformación estética del objeto [se entiende] como algo decisivo, le saca de su contingencia mediante la elección, atribuyendo a este acto una expresividad potencial y una “elevación-declaración” a obra de arte. Los dos momentos determinantes son: la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y la manera de presentación, lo que supone a su vez un reconocimiento de la expansión específica del objeto cotidiano y de su virtualidad semántica polivalente, en sí mismo, y en el marco de su realidad sociológica.”²⁴

²⁴ MARCHÁN F., S. Op. cit., pp. 167-168.

De esta manera, mediante la ejecución de dichas tentativas se esperaba alcanzar un espacio relegado a las profundidades de la realidad ya que, traspasando las funciones que originalmente poseían los mensajes y objetos dados por el sistema –funciones informativas, descriptivas o referenciales-, se hacía posible alcanzar contenidos opacados por los medios de comunicación que en ese entonces emergían. En una de sus aristas, como ya ha sido mencionado, este mecanismo de inclusión de lo real derivó en el ejercicio de construcción dramática a partir de materiales documentales. Práctica que ha desarrollado sus propias metodologías y sistemas a lo largo de su evolución.

1.4 El Documento como dispositivo para la elaboración de textos

dramáticos.

“El documento es pues no solo un hecho objetivo, un dato verificable, una acción vivida sino un sistema inserto en un discurso que le da sentido. En el ejemplo de Marx, la presión que ejerce sobre nosotros la atmósfera que sin embargo no sentimos, el documento sería aquello que la muestra, que hace posible sentirla.”²⁵

Consecuentemente a lo que estaba sucediendo en las puestas en escena de mediados del siglo XX, la dramaturgia desarrollada en este período se vio en la necesidad de explorar en materialidades concretas fuera de la esfera artística que le permitieran introducir en las creaciones escénicas contenidos que sucedían más allá de la misma. En diversos autores es posible distinguir el trabajo con documentos textuales adquiridos de la realidad, que entregaban contenidos integrados a otras áreas del acontecer de la sociedad de ese entonces. En este sentido, la “dramaturgia documental” se constituiría como una especie de investigación científica sustentada en la documentación en torno a ciertas temáticas, y cuyo objetivo no radicaría en mostrar una realidad momentánea, sino informar sobre diversos fragmentos de esta sacados de la vida misma, en un intento por confeccionar un ejemplo o modelo de fenómenos que pudiesen ser utilizables. La composición de los materiales escogidos

²⁵ DE VICENTE, C. Op. cit., p. 241.

representaría una reacción contra las situaciones presentadas, con la necesidad de clarificarlas.

Así mismo, tal constitución dramatúrgica implicaría concebir la realidad social como una totalidad inorgánica, en donde cada parte se articula dentro de un conjunto de entidades interrelacionales e interdependientes en un sistema específico (De Vicente, 2013). Desde este punto de vista, los materiales operarían como fracciones o piezas y esta totalidad se articularía a partir de su reunión a fin de establecer un sentido (Bürger, 1997).

Dentro de esta nueva aproximación a la dramaturgia se consideran documentales ciertos materiales textuales en los que no se había concentrado la atención con anterioridad: testimonios, discursos, actas, cartas, entrevistas, declaraciones juradas, artículos de prensa, protocolos, expedientes, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, indicaciones escénicas, planos, cuadros de montaje dramatúrgico, escritos teóricos y otras manifestaciones textuales de lo real.

La “dramática documental” podría definirse, entonces, como la búsqueda por mostrar y definir situaciones a través de una narración que abarca diversos

aspectos relativos a éstas, en una necesidad por esclarecer las razones de su existencia. De tal manera, por impenetrable que pareciera cierta realidad y su constitución, esta podía y debía ser explicada en todos o la mayoría de sus detalles, a través de sustentos en “lo real”. Para Piscator, por ejemplo, el testimonio de ciertos hechos acontecidos tras la primera guerra mundial, fue comprendido como una relato que daba cuenta de un real social, fugaz y fragmentario (De Vicente, 2013). Muchas veces este material era calificado como insustancial por referirse a una experiencia interior individual, sin embargo, desde esta nueva perspectiva, su utilización permitiría estructurar una idea de totalidad como la antes mencionada. Según el filósofo Paul Ricoeur, el testimonio constituiría “la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (Sánchez, 2007).

“[El testimonio] También es un paso intermedio en la construcción de la representación, en este caso, teatral de los acontecimientos vividos que pretenden ser históricos. El testimonio manifiesta una voluntad de *fijar* no presente en la mera rememoración. Pero su inmediatez impide al mismo tiempo que se borre la experiencia, el sufrimiento propio.”²⁶

De ahí que el rol del dramaturgo se comience a practicar desde una postura de sentido “compositivo-semantizador”²⁷, en la que era preciso elegir documentos sustrayéndolos de su contingencia y adjudicándoles en esa acción un significado renovado. A partir de lo anterior, las composiciones textuales

²⁶ SÁNCHEZ, J. A. Op. cit., p. 208-209.

²⁷ Principio acuñado por Simón Marchán Fiz, del cual se profundizará su análisis en el Capítulo 3.

generadas con materiales de diferente procedencia, en ocasiones conformaron especies de “*collages* dramatúrgicos” sin ningún sentido específico, a través del montaje de escenas inconexas que es sí mismas establecían unidades significativas. Más aún, la contradicción fue otra de las estrategias utilizadas al momento de componer la “dramática documental”. Comprendida como un mecanismo a través del cual se realizaba la superposición de los diversos elementos, posibilitó la desestructuración de las relaciones aparentes entre los documentos y sus condiciones reales de existencia. Así, a diferencia del modelo real-naturalista, este tipo de construcción dramatúrgica se alejó con frecuencia de la progresión dramática y desarrolló sus conflictos mediante el contraste de las relaciones establecidas entre cada una de sus partes (De Vicente, 2013).

Hacia el año 1938, el director y dramaturgo alemán **Bertolt Brecht** (1898 - 1956), se basó en los relatos de testigos y noticias de periódicos para escribir “**Terror y miseria del Tercer Reich**”. La obra, estructurada a partir de un *collage* de veinticuatro escenas separadas e independientes unas de otras, gira en torno a la vida cotidiana y las atrocidades cometidas en la Alemania nazi de los años treinta. Ante tal ejercicio, es posible apreciar que el autor utilizó este tipo de material documental como un mecanismo para construir un relato que diera cuenta de la realidad a la que estaba sometida la sociedad de su país durante esos años.

Igualmente, debido a una pulsión sobre todo humana, y con la idea que las palabras acumulaban interrogantes, el ya mencionado dramaturgo alemán **Peter Weiss**, a través de su trabajo renunció al desarrollo de fábulas a fin de encontrar otras perspectivas de aproximación a la vida de los hombres de su época (De Vicente, 2013). Llevando por este camino su práctica artística, tras largos años de experimentación estableció el concepto de **“Teatro Documento”**²⁸.

“El material que me llegaba en esta empresa era tan vasto y amplio, y exigía mirar y atender a tantas ramificaciones que no había tiempo para la meditación, la fantasía o la invención poética. Hasta ese momento, en el que me encontré en el límite, necesite para mi asociación de ideas los apoyos de una literatura especializada, no sabía manejarlos sin extractos, recortes de periódicos, bibliotecas, archivos científicos, correspondencias, todo era una participación en hechos existentes, un examen y una comparación.”²⁹

Para Weiss, su teatro no era una acción política inmediata, de propaganda, sino, más bien, una transformación de una materia real en un recurso artístico mediante una técnica de montaje con la que resaltaba ciertos detalles contradictorios para llamar la atención sobre un conflicto existente (Weiss, 1976). Es decir, la realidad era entendida como un proceso social conflictivo en donde se hacía imperativo revelar todo aquello oculto, acción que se ejercía

²⁸ El Teatro Documento: Desplaza la ficción. No imita, debe hacerse de una continuidad (la historia) viva (estructurada en niveles contradictorios). No es historicismo, lo que aparece en el escenario es aquello que no es visible. No re-produce, ni los hechos ni las condiciones en las que se produce la obra, no revela. Produce. No representa, presenta una realidad única. Es arte y no política. La sintaxis naturalista es descompuesta por el *collage* o las técnicas de montaje. Deja de ser teatro de autor. No es un reportaje. No existe contradicción entre vanguardia y documento: ambos son rupturas definitivas. Informa: da forma o realidad a una estructura social. [DE VICENTE, C. Op. cit., pp. 241-245. Selección]

²⁹ Peter Weiss citado por César de Vicente. En: Op. cit., p. 261.

desde la detención, consciencia y reflexividad. Para la realización de esto era necesario,

“(…) encontrar aquello que se *resiste* a la simbolización, aquello que se *opone* a ser simbolizado: lo Real, pero –paradójicamente- encontrarlo a través de un texto estético que es, precisamente, producción simbólica; intentando escribir aquello “que no deja escribirse”, que no deja de manifestarse en forma de *síntomas*, intentando hacer visual lo invisible. Y lo hizo introduciendo en sus textos la contradicción.”³⁰

Desde esta perspectiva, la producción simbólica generada a partir del trabajo dramaturgico con documentos establece un tipo de deconstrucción a nivel del lenguaje. Esto, debido a que en reiteradas oportunidades el contenido textual de los elementos es comprendido como una herramienta que supera a la realidad, habitando la más pura materialidad y generando un significado nuevo, no dicho, en base a la composición y conjugación de sentido. De tal forma, cierta parte de los ejercicios de creación de la “dramática documental” se instala en torno a la idea del “palimpsesto”, en donde la escritura conserva huellas de textos anteriores -borradas o no-, que finalmente constituiría una intervención en el cuerpo simbólico social a través de esos mismos escritos (De Vicente, 2013).

Durante el desarrollo el siglo XX, con el establecimiento del capitalismo, la sociedad de consumo y la entrada del cine y la televisión, la reflexión en torno a

³⁰ Op. cit., p. 233-234.

la realidad y sus posibilidades de representación se complejizó aún más. Si ya las tendencias artísticas planteaban una variedad amplia de intentos por constituir lazos entre ambas esferas, las nuevas formas mediáticas y sociales generadas a partir de estos florecientes sistemas, extremaron dicha tensión “real–representado” profundizando la crisis en torno a los mecanismos de creación escénica.

Actualmente, la práctica de la “dramática documental” propone diferentes perspectivas para enfrentar la relación conflictiva entre “lo real” y su representación, que es posible dilucidar desde hace algunas décadas. La acción de montaje que presupone este tipo de elaboración de textos, problematiza las posibilidades de integración y composición de los contenidos, conjugando lo ficcional y lo narrativo en ejercicios que empujan más allá los límites de lo entendido como dramaturgia. El rol de algunos autores integra en su labor la selección y combinación que se ejerce entre los materiales, dependiendo de los objetivos de cada creación, instalando relaciones de significado reformadas que provocan acciones entre los demás aspectos constituyentes de las obras. Lo último, ya sea a través de la utilización del material documental en bruto, casi sin intervenciones, de manera arqueológica; manipulando ciertos documentos a fin de componer estructuras de sentido más amplio, en donde los planos de ficción y realidad se cruzan; o creando nuevos

textos dramáticos a partir de la investigación en los contenidos que proporcionan estos documentos.

“(...) las técnicas dramatúrgicas no son sino *procesos de enunciación*, mecanismos de una *gramática* que articula, ordena, selecciona y liga diferentes signos (...) Elementos que no serían si no más que *cosas físicas sin significado*.”³¹

En consecuencia, debido a la aplicación de estos mecanismos, el trabajo dramatúrgico se establece como una construcción de sentido activa, en la cual el libre montaje de unidades independientes, derivado de los efectos temáticos finales que se pretenda alcanzar, expande las posibilidades creativas en relación a la constitución de una nueva dramaturgia.

A fin de guiar el análisis de obras chilenas contemporáneas que pretende esta memoria, en el Capítulo 2 que se expone a continuación, podremos revisar el caso de autores nacionales que, aproximadamente desde mediados del siglo XX, han desarrollado la “dramática documental” en libres y vastas posibilidades.

³¹ Op. cit., p. 153.

2. DRAMATURGIA EN CHILE Y EL TRABAJO CON MATERIAL DOCUMENTAL (1950 - 2000)

“(…) se anticipa una preocupación del teatro chileno desde entonces hasta el presente, cual es la de realizar desde la propia construcción dramática y desde la teatralidad una interrogación sobre los lenguajes y mecanismos de lo teatral, reconociéndose como operando en acto desde ellos y, por tanto, borrando la ilusión de realidad cuidada y protegida a ultranza desde el realismo y el naturalismo decimonónicos.”³²

Para instalar la reflexión en torno a cómo se desarrolla el trabajo con materiales documentales extraídos de la realidad en la dramaturgia chilena actual, se hace indispensable generar una exploración sobre el origen de este fenómeno en la escena nacional. Lo anterior, debido a que hoy en día el concepto de “documento” ha variado en relación a otras épocas y, por tal motivo, es necesario esclarecerlo y definirlo con respecto a los distintos usos que ha adquirido.

A lo largo de la historia del teatro en Chile, diversos autores han centrado su trabajo de construcción de textos a partir de materiales como mitos, leyendas, historias orales, o bien, basando su dramaturgia en conflictos y situaciones reales de habitantes del país, personajes o períodos históricos, como el

³² HURTADO, M. L. 2010a. 1973-1990: creatividad y resistencia en tiempos adversos. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Ed.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo III. Santiago: Comisión Bicentenario Chile. p. 30.

“Chañarcillo” de Antonio Acevedo Hernández de 1936.³³ Desde este lugar, algunos de ellos crean relatos de ficción que pretenden reconstruir o hacer memoria sobre sucesos del acontecer nacional. No obstante, el objetivo que se plantea este capítulo es trazar una indagación en aquellos textos dramáticos que para su elaboración rescatan materiales que documentan la realidad desde la perspectiva del “archivo”.

Según Anna María Guasch, el “archivo” constituye un paradigma dentro de las artes visuales que implica la creación artística basada en una secuencia mecánica. A diferencia de prácticas que se dedican a almacenar, coleccionar o acumular que tienden, más bien, a “asignar”, el archivo contiene el hecho de “consignar” (Guasch, 2011).

“Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un “corpus” dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada.”³⁴

El “archivo” se refiere, entonces, al recorrido que hace la comprensión de la obra artística desde el objeto al soporte de la información, operando este tipo de

³³ “Chañarcillo” es una obra de alto nivel simbólico que, sin embargo, se sitúa en el contexto espacio-temporal de la zona minera del norte del país en el año 1842. [Para más detalles sobre la obra, revisar: PEREIRA, S. 2003. Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández. Santiago, Editorial Universidad de Santiago. En especial páginas 355-421]

³⁴ GUASCH, A. M. Op. cit., p. 10.

iniciativas como un dispositivo documental que preserva la memoria y la rescata del olvido, la amnesia y la destrucción. Según Hal Foster, en su texto “El impulso del archivo”, este tipo de trabajo convierte una información histórica, perdida o desplazada, en físicamente presente usando un sistema no jerárquico (Guasch, 2011). A su vez, el principio de consignación que integra estos sistemas sería heterogéneo, discontinuo y anómico.

De tal forma, la concepción del “documento” como un tipo de “memoria de archivo” se configuraría a partir de la relación que se establece con aquel material al considerarlo como inmodificable, supuestamente resistente al cambio (Taylor, 2012). Tales “documentos” serían poseedores de un contenido específico que no se altera y otorgan una cierta carga de veracidad que, dado el punto de vista, podría llegar a ser incuestionable. Sin embargo,

“(…) el archivo, lejos de aspirar a lo estable y perfecto, se refiere más bien a una figura móvil e inestable, un proceso infinito e indefinido. Más que definir algo en concreto, el archivo podría ser explicado como una tendencia o un intento de forma de ser. Los archivos no son nunca completos, pues no son un lugar o un corpus de manera absoluta, sólo una tendencia a serlo. El archivo podría definirse como una estructura precisa sin un significado completo, asociada a términos como institución, autoridad, ley, poder y memoria.”³⁵

El archivo como sistema, representaría el “ahora” de cualquier tipo de ejercicio de poder ocurrido en cierto lugar o época (Guasch, 2011), por lo que

³⁵ GUASCH, A. M. Op. cit., p. 167.

no puede considerarse totalizante ni originario. Más bien, sería pertinente pensar que ciertos acontecimientos no han entrado a la historia ni han sido archivados porque sean cruciales, sino que se han vuelto cruciales por el hecho de que han entrado en la historia y están archivados (Taylor, 2012). Ahora bien, el conocimiento implícito en todo “documento” existe en una dimensión separada de aquel que conoce. El archivo opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales (Taylor, 2012).

Así, en el tipo de tentativas que se está analizando en esta memoria, podríamos entender a la dramaturgia como un sistema de “archivo” contenedor de un corpus particular de material documental. Esta concepción asumiría que lo modificable es el ejercicio de construcción que se realiza a través de los documentos, considerados como partes independientes dentro de un sistema siempre cambiante, la dramaturgia. Dependiendo de los grados de interpretación que se establezcan en torno a dichos materiales, respetando o no la integridad del “documento” como tal, se elaborarían distintos tipos de ejercicio de construcción dramática: a través del material documental como pre-texto, mediante un procedimiento de alegorización, o debido a la comprensión del mismo como un objeto arqueológico. Diferenciaciones que serán bosquejadas en el siguiente capítulo, a su vez.

Se considerará como “documento de archivo”: auto-biografías, cartas, declaraciones, discursos, entrevistas, testimonios, crónicas, reportajes, noticias, encuestas, estadísticas, entre otros documentos que den cuenta de la realidad. Además, se considera dentro de estos parámetros aquel material literario cuyo objeto de creación no es la ficción de mundos pertenecientes a la *illusio*, sino la narración de sucesos acontecidos en lo real, como las décimas autobiográficas, o las novelas y ensayos teóricos e históricos.

En base a lo mencionado, la revisión de las obras dramáticas propuestas posibilitará ampliar el sentido de lo que se entiende por “documento”, en medida de generar una primera aproximación al proceso de evolución que sostiene el trabajo a partir de estos materiales en Chile desde mediados del siglo XX y hasta los inicios del siglo XXI. Este reconocimiento constituiría un rastreo de ejemplos particulares que se rescatan en relación a la práctica dramática en sí. Por tal motivo, si bien las obras referenciadas a continuación no son las únicas que ejercen este procedimiento en la dramática chilena, logran dar cuenta de manera clara y eficaz dicho proceso, por lo que constituyen hitos en torno al trabajo con “documentos de archivo” y sus diversas maneras de desarrollarse. Esto, a manera de introducción en pos del posterior análisis de obras contemporáneas que se llevará a cabo en profundidad en el Capítulo 3 de esta memoria.

2.1 Breve aproximación contextual

En Chile el trabajo a partir de la inclusión de fuentes y materiales de la realidad a la manera de archivos, si bien es un ejercicio identificable concretamente dentro de la dramaturgia recién a partir de los años 1950, presenta un antecedente que se remonta a los años treinta de la mano del ya mencionado autor, **Antonio Acevedo Hernández**. En obras como “**Almas perdidas**” de 1916 y “**Cardo Negro**” de 1927 (publicada en 1933), el autor incorpora material extraído de la realidad a través de citas a cantos o poesías de cantores populares. Este procedimiento de raíz intertextual, es realizado por Acevedo Hernández debido a una latente necesidad de construir relatos “desde lo popular” y no “sobre los pobres”, diferenciando sus escritos de los ejercicios dramáticos de sus contemporáneos. Su objetivo es retratar situaciones que sean testimonios de la realidad de los sectores populares.³⁶

“Esta “Canción del Presidio” se cantó por la primera vez para el gran público en 1916 en el estreno de mi drama “Almas Perdidas”, de dilatada vida. En muchas de mis comedias he intercalado, dentro de la acción canciones, cuecas, romances y cantares populares.”³⁷

³⁶ Se presume que la cantidad de obras donde Acevedo Hernández realiza este procedimiento es mayor. Sin embargo, debido a los alcances de esta investigación, no es posible identificar en base a fuentes estudiadas más que estos dos ejemplos. [En relación a sus obras dramáticas revisar: PEREIRA, S. Op. cit. Para más información sobre algunas de sus investigaciones en torno a lo popular: ACEVEDO HERNÁNDEZ, A. 1953. La cueca: orígenes, historia y antología. Santiago, Editorial Nascimento]

³⁷ ACEVEDO HERNÁNDEZ, A. Op. cit., p. 140.

Fuertemente influenciado por los postulados del teatro político de Erwin Piscator, más que revelar los problemas sociales que enfrentaba el sector proletario constituyéndose como excusas para su progreso, este autor establecía una mirada crítica y de denuncia ante tales obstáculos, proponiendo salidas y opciones de superación. Este hecho distanció su dramaturgia de los cánones estéticos establecidos por el mundo del arte y marginó su trabajo por bastante tiempo.

“Habla de sí mismo con abundancia. Y habla también de otros. Su charla está apoyada en unas vivencias recordadas con nitidez. Nada más lejos de lo abstracto o imaginado. Habla Acevedo lo que vivió. Y traza siempre una serie de hechos insertados en la trama de unos datos seguros, insertados de realidad. (...) Es una forma coloquial tomada de la misma calle y proyectada en la obra con las exigencias mínimas de una transcripción al plano artístico.”³⁸

A pesar que hoy en día es considerado el máximo precursor de la nueva dramaturgia en Chile, con el paso de los años 1940 se hace difícil identificar ejercicios de dramaturgia cercanas a las establecidas por dicho autor.

A partir de 1950, escasos dramaturgos chilenos efectuaron reflexiones similares a las declaradas por Acevedo Hernández, sin embargo, sus ejercicios propiciaron la indagación y el despliegue de nuevas alternativas de construcción para sus textos. Sus ideas, así como en algunos autores europeos ya

³⁸ ROMERA, A. 1955. Antonio Acevedo Hernández, Premio Nacional de Teatro. [En línea] Biblioteca Nacional Digital, portal Memoria Chilena, pp.175-176 [Consulta: Agosto, 2014] <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0017668.pdf>>

estudiados, se volcaban en torno a la manera de hacer y entender el teatro e implicaban tanto al concepto de representación, como a los elementos a través de los cuales esta se constituía. De tal forma, la experimentación por medio de materiales documentales solo se manifestó en casos excepcionales durante este período, a pesar del creciente desarrollo vivenciado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, así como a las instancias proporcionadas por estos espacios para motivar la creación dramática a través de concursos, talleres y festivales.

Con el transcurso de la década del sesenta, es posible identificar a cierto grupo de dramaturgos que experimentaron un vuelco hacia el trabajo de creación a partir de un tipo de “documento de archivo”, en un intento por alcanzar una esfera de conocimiento alejado de la esfera artística y más cercano a la realidad. Este ejercicio, en muchos casos, se elaboró en base a una investigación de los temas con los cuales creaban sus obras, constituyéndose como una etapa esencial de las mismas. En este sentido,

“(…) la investigación y la representación histórica son prioritarias para aquellos artistas que se valen de las distintas estrategias del archivo para reflexionar sobre las vías en las que el pasado se proyecta y representa en la cultura contemporánea.”³⁹

³⁹ Anna María Guasch citando a Mark Godfrey. En: GUASCH, A. M. Op. cit., p. 46.

De igual manera, los acontecimientos político-sociales que afectaron al país, como el golpe de estado del año 1973, influyeron en la creación de propuestas dramáticas renovadas. Entrando en los años ochenta, la pérdida de la noción de verdad y de las certezas establecidas en el inconsciente colectivo, llevó a la generación de una transición simbólica que no se instaló de manera mecánica, sino que en medida de las experiencias a las que se sometían los distintos dramaturgos, grupos o compañías con sus trabajos. Numerosos creadores perfilaron su labor en torno a nuevas formas de expresar contenidos, por lo que derivaron en la búsqueda de lenguajes en donde la indagación con materiales extraídos de la realidad se hizo presente.

Hacia los años 1990, la utilización de materiales documentales configuró cuestionamientos hacia las temáticas con las que se elaboraron las propuestas escénicas, debido a que los artistas se sentían cada vez más desligados de los grandes relatos socio-políticos que se instalaron en la sociedad. En un intento por apropiarse del discurso y su manera de articularlo, uno de los focos creativos gira hacia el espacio de la subjetividad. En este período, el trabajo a partir de materiales documentales,

“(…) no solo es una manera de preservar lo accidental sino los trazos de una memoria colectiva. De ahí que tengamos que ver la documentación como pura “intervención” y todo el archivo como parte de una suerte de proyecto colectivo.”⁴⁰

⁴⁰ Anna María Guasch citando a A. Appadurai. En: GUASCH, A. M. Op. cit., p. 172.

Los proyectos artísticos no trataron de demostrar verdades ni hacer conciencia de ellas, por lo que los relatos perdieron la continuidad representativa de la estructura aristotélica y se distanciaron del pensamiento deductivo-lógico con el que se trabajaba. La propia articulación de los textos dramáticos es cuestionada y, en esta reflexión, se evidencian las necesidades y carencias en las que es imperativo detenerse para generar nuevas posibilidades artísticas y de constitución de discursos. De tal forma, al situarse en la base de elaboración de ciertas obras, el trabajo con documentos de la realidad propició la ampliación del sentido connotativo del texto escrito como tal, así como promovió la generación de lenguajes autónomos alejados de cualquier tipo de parámetro asociable. Tales hechos se establecieron en torno a una creciente redefinición de lo que en ese período se entendía por dramático⁴¹.

El texto pasó a ser otro de los elementos constitutivos de una puesta en escena, desacralizando su anticuada concepción de “objeto a interpretar”, e instando la búsqueda de nuevos lenguajes o maneras de constituir y generar textualidades que se enriquecieran de una gran variedad de códigos y mecanismos, volviéndose cada vez más versátiles y eclécticas. Se estableció notoriamente una distancia entre la textualidad de la palabra escrita, entendida

⁴¹ Según el teórico H.T. Lehmann, lo dramático es aquello que no puede expresarse nunca con palabras, sino única y exclusivamente en la representación. El drama no se sitúa en el texto, sino en la perturbación recíproca entre texto y escena. Véase: LEHMANN, H. T. 2013. Teatro Posdramático. Op. cit.

como la dramaturgia de las propuestas teatrales, y la textualidad propia de cada estructura escénica (Hurtado, 2010b).

2.2 Primeros indicios: el documento como pre-texto y modo de reciclaje.

“(...) las distintas practicas del archivo suponen no solo re-escribir una historia *descentrada* a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales, sino plantear una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y del tiempo que implique una nueva lógica de la representación cultural, una determinación de la memoria cultural que se desligue de la historia como progresión lineal y finalista (...)”⁴²

Influenciados por diversos autores extranjeros, y al margen de la manera de abordar el rol de la dramaturgia desde las prácticas convencionales de los teatros universitarios, una vez entrado en el decenio de los años cincuenta es posible distinguir el trabajo de ciertos jóvenes escritores chilenos que, como ya se mencionó, instalan su ejercicio creativo a partir de la necesidad de renovar ciertos discursos relativos al oficio teatral, el arte, la contingencia del país y el acontecer del continente. En la elaboración práctica de estas reflexiones es posible detectar los primeros indicios de una cierta conciencia en relación al trabajo con materiales documentales extraídos de la realidad. Labor llevada a

⁴² GUASCH, A. M. Op. cit., p. 46.

cabo, entre otros, por autores como María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Jorge Díaz.

En dichos dramaturgos, el acercamiento a la construcción textual en base a documentos de la realidad se relaciona al establecimiento de estrategias para hablar de la identidad nacional y de aquello que constituye a la sociedad chilena de ese período. Los acontecimientos históricos, la situación de sus habitantes marginados, de los pueblos originarios, las catástrofes o realidades de abuso de poder, de violencia o terror, son temas tratados mediante este procedimiento de elaboración de textos con el objeto de mostrarlos de manera fidedigna, amparándose en lo real, y sacando a la luz contenidos antes ilegibles que posibilitarían la generación de vías para su rescate o reconstrucción.

“(...) antes de la llamada *caída de las utopías* surgían temas inspirados en las luchas en nuestro continente por acceder al poder e instalar un proyecto alternativo más justo y libertario, temas que estaban en el aire debido, en parte, a la revolución cubana. Muchas de las obras estrenadas en la década de los cincuenta y de los sesenta son representativas de las tendencias ideológicas de aquel tiempo (...)”⁴³

Por tal motivo, se instala una tendencia en la que los textos dramáticos se articulan tomando como pretexto ciertos materiales extraídos de la realidad que

⁴³ AGUIRRE, I. 2010. La dramaturgia chilena de la generación universitaria. En: COMBEAU, R. y HURTADO, M. L. Chile actúa. Teatro chileno. Tiempos de gloria (1949-1969). Santiago, Programa de investigación y archivos de la escena teatral UC-Ed. Andros, p. 123.

posibilitan, en muchos casos, reciclar y reconstituir pasajes de la memoria inspirando historias para obras dramatúrgicas alternativas.

María Asunción Requena (1915 - 1986), en el año 1953 escribe “**Fuerte Bulnes**”, primera obra del repertorio de autores jóvenes que el Teatro Experimental de la Universidad de Chile lleva a escena en el año 1955. En ella, la dramaturga reconstruye un hecho histórico de importancia nacional, la conformación comunitaria de ese lugar, basándose en algunas situaciones y personajes históricos, tales como Enrique Heine -comandante del Fuerte-, o Domingo Passolini, -padre italiano que dedicó su vida a la colonización de la zona del Estrecho- (Villegas, 1995). En una recopilación del material noticioso en torno a la obra de Requena hecha por el académico Juan Villegas, es posible apreciar,

“El texto representa la fundación del Fuerte Bulnes, en la zona de Magallanes. Es un drama que reconstruye un episodio histórico de un grupo de colonos que mueren debido a las inclemencias climáticas y al abandono.”⁴⁴

La autora posee, además, otras dramaturgias que toman material de la realidad como pretexto para la construcción de relatos pero que, sin embargo, finalmente fabulan situaciones y personajes. Tal es el caso de su obra

⁴⁴ VILLEGAS, J. 1995. María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro. [en línea] Latin american Theatre review. University of Kansas, USA. p. 22 <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1054/1029>> [consulta: 5 Julio 2014]

“**Ayayema**” (1964), la que aborda la realidad del pueblo alacalufe y la brutal colonización del Extremo Sur por parte de los colonos y las fuerzas del orden.

“El drama, dividido en dos partes, aborda con vigor la realidad *actual* de la minoría alacalufe que sobrevive en los archipiélagos fueguinos, explotada por loberos y traficantes, arrastrando una mísera existencia.”⁴⁵

La acción acontece en Puerto Edén en Septiembre de 1950 y contextualiza dicha realidad, no obstante, todo el accionar de los personajes es inventado por Requena y, por tanto, se aleja de cierta manera del aspecto re-constitutivo identificable en “Fuerte Bulnes”.

Otra dramaturga en la que es posible entrever el trabajo con materiales, fuentes, e inspiraciones en base a lo real, es **Isidora Aguirre** (1919 - 2011). Sus obras estuvieron fuertemente influenciadas por los estudios que realizó en torno al autor alemán Bertolt Brecht y, desde cierta etapa de su escritura, la recopilación de material histórico se instauró como el sustento de su labor dramática. Según sus propias palabras, le resultaba más fácil copiar situaciones de la realidad que inventarlas (Aguirre, 2010). La primera obra en la que es posible identificar esta tendencia es “**Población esperanza**” (1959), escrita en co-autoría con Manuel Rojas. En esta,

⁴⁵ DICCIONARIO DE la Literatura chilena - Obras: Ayayema. 1968 [En línea] Diario La estrella de Valparaíso, 12 Julio 1968. En: Biblioteca Nacional Digital, portal Memoria Chilena. <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0065072.pdf>> [Consulta: Julio, 2014]

"(...) con tono de documental, dan testimonio sobre las condiciones de vida de los "sin casa" en una población callampa surgida tras la toma de terreno baldío por parte de un grupo de familiares, recogiendo la experiencia de la población La Victoria."⁴⁶

A través de un trabajo de visitas a terreno y manteniendo contacto con diversos pobladores, los autores construyen el relato de situaciones y personajes en base a personas y vivencias reales del lugar. Tal es el caso de la mendiga Emperatriz y el "mudo" Filomeno, (Jeftanovic, 2009).

En "**La pérgola de las flores**" (1960), Aguirre realiza una investigación histórica como método de trabajo para reconstruir el mundo de las floristas en la capital. Luego de diversas visitas a los archivos de la Municipalidad de Santiago, descubre que en el año 1945 ocurre la demolición del lugar y el traslado de las pergoleras por la fuerza luego que ellas, tras una serie de protestas junto a los estudiantes en 1929, consiguen una prórroga de catorce años (Soto, 2010).

"Isidora Aguirre lee todas las revistas Zig-Zag del año 1929 para recrear el fin de los años locos, donde París marcaba la tendencia mundial. Al final de la Primera Guerra Mundial (...) Tiempos de gran agitación cultural e intelectual."⁴⁷

⁴⁶ JEFTANOVIC, A. 2009. Conversaciones con Isidora Aguirre. Santiago, Frontera sur ediciones, p. 94.

⁴⁷ SOTO, C. 2010. La pérgola de las flores: testimonios de escritura y de escena. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Ed.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo II. Santiago: Comisión Bicentenario Chile, p. 35.

De tal forma, toma como escenario este último año y a partir de su contexto creó las situaciones. Los personajes se configuraron en base a entrevistas con mujeres de la Pégola y la Vega Central, en el caso de las pergoleras (Soto, 2010). El contenido documental recolectado por Aguirre es utilizado como pretexto para la construcción del relato debido a que el tema del traslado de la pérgola de las flores no es el centro de la historia. Este proceso es similar al utilizado en su obra **“La dama del canasto”** (1957), para la cual se documentó en la biblioteca Severin de Valparaíso donde leyó todas las revistas Zig-Zag del año 1907 (Aguirre, 2010).

Para la creación de **“Los papeleros”** en 1963, Isidora efectúa visitas al basural de Guanaco Alto así como entrevistas a los recolectores para lograr un conocimiento directo de la realidad. De igual modo estudia estadísticas, planificación, teoría dialéctica, marxismo y los postulados de Brecht⁴⁸ para construir y estructurar la historia a partir de este material. Sara Rojo, en un análisis de los elementos de la teoría brechtiana que presenta el texto, plantea como la dramaturga logra una “historización” a través de la estructuración del relato.

“La pieza presenta una cartografía de los sectores que conforman el mundo popular en un momento histórico. Los trabajadores no sindicalizados que comienzan a organizarse y a defender sus derechos (el Rucio, la Guatona Romilia), los marginales (el Tigre y su compañero), los mendigos (la Mocha)

⁴⁸ DE LA COMEDIA musical al teatro de protesta: Isidora Aguirre. 1971. Revista Conjunto (10):45-47.

y los apatronados (la doméstica, el Perro) son representados como fuerzas en choque.”⁴⁹

Ya en el año 1969, Isidora nuevamente estructura una obra dramática a partir de la investigación empírica. **“Los que van quedando en el camino”**, toma el título de un dicho del Che Guevara y está basada en los sucesos ocurridos en el año 1934 en Ránquil: una horrible matanza campesina que aconteció en la zona a raíz de las protestas en defensa de las tierras de miles de personas que fueron reprimidas por la fuerza pública⁵⁰. Para la autora, no es un realismo formal a nivel de la construcción, pero sí, en su contenido, debido al trabajo de indagación que la hizo viajar a Curacautín, Lonquimay, y Ránquil para conocer a los familiares de las víctimas, los sobrevivientes y los descendientes de muchos ellos, lo que implicó cuatro años de estudio.⁵¹

“En 1928 el gobierno decidió colonizar la región y entregar las tierras a los campesinos. Pero en 1934, los dueños de los fundos iniciaron un litigio que terminó con el desalojo de los trabajadores (...) El personaje principal, el profesor Juan Leiva, no aparece en escena. Pero se habla de él constantemente. Es el único que conserva su nombre real. Fue un profesor primario que se convirtió en líder, asesinado entre centenares.”⁵²

⁴⁹ ROJO, S. 2010. Los papeleros de Isidora Aguirre y el teatro épico. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Ed.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo II. Santiago: Comisión Bicentenario Chile, p.148

⁵⁰ BIBLIOTECA NACIONAL Digital, portal Memoria Chilena. 2014. Los que van quedando en el camino. [En línea] <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94797.html>> [Consulta: Julio, 2014]

⁵¹ DE LA COMEDIA. Op. cit.

⁵² LA JUSTA VIOLENCIA. 1969. [En línea] Revista Telecrán. Santiago, 29 Agosto 1969. En: Biblioteca Nacional Digital, portal Memoria Chilena. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80060.html>> [Consulta: Julio, 2014]

De igual forma, en obras como “**Lautaro**” de 1982 y “**Diálogos de fin de siglo**” de 1988, Aguirre crea textos basados en personajes y contextos históricos para las cuales se somete a procesos de investigación con materiales de la realidad que nutren tales narrativas (Jeftanovic, 2009).

Así como las escritoras ya mencionadas, es posible encontrar otro indicio relacionado con el trabajo a partir de material documental utilizado como pretexto para la configuración dramática en el dramaturgo **Jorge Díaz** (1930 - 2007). Su obra “**Topografía de un desnudo**” (1967),

“(…) está basada en un suceso real ocurrido en un país latinoamericano y del cual los periódicos informaron en su oportunidad”. Dicho suceso, en lo específico, ocurrió en julio de 1961 en Brasil, y se refiere a la matanza de mendigos.”⁵³

El texto, de tal manera, toma el acontecimiento ocurrido en el actual territorio del estado de Río de Janeiro para construir un relato de ficción que gira en torno a temáticas extraíbles de dicho suceso, y que articulan una historia nueva mediante una especie de descomposición de los límites entre ficción y realidad, así como de las relaciones entre espacio y tiempo. Este mecanismo de espejeo otorgado por los documentos obtenidos de la realidad es el que posibilita la

⁵³ Guerrero citando correspondencia personal con Jorge Díaz. [GUERRERO, E. 2010. Profetizando una dolorosa realidad chilena. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. L. (Comp. y Ed.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo II. Santiago: Comisión Bicentenario Chile, p. 368].

difuminación de los límites y la consiguiente ampliación de los alcances de la trama.

En este sentido, es posible reconocer que gran parte de la labor de construcción de las obras mencionadas consistía en la investigación del tema que los autores esperaban retratar, así como en la recopilación y posterior selección de los materiales a través de métodos etnográficos de investigación. En estos procedimientos, la acumulación de materiales y documentos a partir de un proceso de “trabajo de campo”, tienen su origen en el principio de la experiencia y la observación participante (Guasch, 2011). La manipulación de tales objetos a manera de excusas, fundamentos, o como un “**Documento Pre-textual**”, propiciaría la generación de una especie de,

“(...) inventario de objetos etnográficos que el artista, como lo haría un etnógrafo desde un punto de vista científico, exhibe y almacena tanto para documentar la verdad del presente como para dejar testimonio del futuro.”⁵⁴

⁵⁴ GUASCH, A. M. Op. cit., p. 192.

2.3 Diálogos entre la alegoría y el documento.

“Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. (...) Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos.”⁵⁵

Durante los años venideros a la década de los sesenta, y a partir de diversos acontecimientos que desarticularon y renovaron consecuentemente al medio teatral en expansión a procesos sociales nacionales e internacionales, como el régimen militar que azotó a Chile el año 1973 y que generó censura, violencia, persecución, amedrentamiento y miedo, entre otras cosas; el quehacer del teatro y el ejercicio de la dramaturgia experimentaron una progresiva búsqueda de nuevos lenguajes que permitieran expresar las particularidades de dichos contextos que, de una u otra manera, afectaban al país. Durante, este período, el teatro chileno,

“(...) estuvo en la primera línea de la resistencia cultural, vivificando una visión de mundo humanista, de rescate de valores populares, de desencubrimiento de las violencias del poder y de denuncia y conmoción por las violaciones a los derechos humanos. Puso ante la mirada pública las situaciones que ocurrían en los márgenes económicos-políticos, las silenciadas por la censura...”⁵⁶

⁵⁵ BURGER, P. Op. cit., p. 131.

⁵⁶ HURTADO, M. L. (Ed.). 1997. Chile: de las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90. Revista Apuntes (112), p. 14.

Así mismo, el método de trabajo en auge de las prácticas teatrales de esa época, la “creación colectiva”⁵⁷, generó el desarrollo de una experiencia bastante más liberada al momento de elaborar las obras dramáticas. Este hecho fue determinante para dismantelar la comprensión de la dramaturgia desde el modelo paradigmático, o como un oficio restringido a unos pocos, lo que consecuentemente amplió las posibilidades al confeccionar los textos.

Algunas de las respuestas que ciertos artistas se ven instados a fabricar para comprender y atacar los nuevos códigos a través de los cuales se desplegaba la vida y el arte, contenían la utilización de materiales extraídos de la realidad. El objetivo de estos ejercicios empleaba dichos elementos como métodos de denuncia y narración a través de las cuales era posible hablar de lo real, lo que, de manera lógica, radicalizaba los temas. En la construcción misma de las dramaturgias se dio paso al trabajo con material no dramático como testimonios, declaraciones, relatos, cartas, entrevistas, cuentos, poemas, crónicas o textos de historiadores, incluso.

“Esta verdad básica del relato, ya sea literaria o antropológica, es traspuesta al juego escénico en una propuesta de intercambio activo de significados aprehendidos sensorial e intelectualmente por el espectador.”⁵⁸

⁵⁷ El método de “creación colectiva” según María Soledad Lagos, “surge asociada a la necesidad de modificar la creación propiamente tal”. Se aprecia desde fines de los años sesenta, y a partir de los años ochenta se comienza a experimentar una redefinición del concepto integrando una noción más abierta y flexible en relación a las labores creativas del director o autor de los textos dramáticos. [Se puede consultar: LAGOS, M. S. 1994. Nuevos lenguajes escénicos en el teatro chileno de creación colectiva y en el teatro español de vanguardia. [en línea] <<http://trantor.sisib.uchile.cl/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=bd/tres.xis&base=bd&tipo=pa&rango=2&criterio=no=-a:&busquedauno=004354>> [Consulta: Mayo 2013]]

⁵⁸ HURTADO, M. L. (Ed.). 1997. Op. cit., p. 17.

Ocasionalmente, aquellos documentos de la realidad fueron trabajados de manera simbólica, intercalando su contenido dentro de relatos de ficción con el objeto de dar cuenta de su sustrato de una manera subrepticia, borroneando los límites entre realidad y ficción, lo que generó obras dramáticas cuya estructura narrativa se establecía a partir de diversos contenidos textuales. De tal forma, autores como Carlos Cerda y el grupo ICTUS, Isidora Aguirre, Gustavo Meza y la compañía Teatro Imagen, Alfredo Castro y Teatro La Memoria, entre otros, elaboran dramaturgias a partir de este modo de manipular el material de la realidad que responde a una voluntad de leer la experiencia del presente mediante fragmentos del pasado sin comentarlos, sino haciendo que los significados aparezcan a través del propio montaje del material (Guasch, 2011).

En la obra “**Lo que está en el aire**” de 1986, el dramaturgo **Carlos Cerda** y el **grupo ICTUS** elaboran un texto dramático que narra la experiencia ficticia de secuestro, tortura, hostigamiento y asesinato de los organismos represivos del Estado en contra de una enfermera y un profesor (Hurtado, 2010a). Para fabricar dicha narración, en una de las partes clímax del relato, el autor decide insertar el testimonio real de una persona torturada transformando el tiempo gramatical de dicho relato en futuro.

“CECILIA: A las siete y veinte tomaré el bus para volver a mi casa. Cuando llegue a mi paradero, notaré que un hombre se baja tras mío. Me alcanzará

justo en la mitad del puente. Notaré entonces, que tiene su mano izquierda dentro del bolsillo como si llevara un arma. Me dirá: “haz como si nada pasara” (...) Después de la llamada me sacarán del auto. Me obligarán a hincarme ¡Me golpearán, me patearán, en la espalda, en la cabeza, en el vientre. Me pegarán... me patearán... me matarán...!”⁵⁹

El mecanismo intertextual llevado a cabo con ese documento real en el espacio de ficción alegoriza el contenido del material transformándolo en símbolo, lo que genera una especie de distanciamiento en el lector- espectador y convierte a la obra en un testimonio histórico del acontecer de esa época.

De forma similar, la mencionada dramaturga **Isidora Aguirre**, que desde hace algún tiempo ya había experimentado la construcción de textos con materiales extraídos de la realidad, en el año 1984 trabaja de manera alegórica con testimonios reales para elaborar un relato de ficción en torno a un hecho ocurrido en la época: el hallazgo de los cuerpos de diecinueve detenidos desaparecidos de la dictadura militar en la zona de Yumbel, VIII región, en el año 1979. Su obra “**Retablo de Yumbel**” se construye en torno a la metáfora de la persecución de los cristianos sucedida en el siglo III D.C y la fiesta de San Sebastián de Yumbel, para delatar tales asesinatos.⁶⁰ Incluso, en el final de la obra, los nombres de las víctimas son mencionados.

⁵⁹ CERDA, C. e ICTUS. 2010. Lo que está en el aire. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Ed.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo III. Santiago: Comisión Bicentenario Chile, pp. 395-396.

⁶⁰ BIBLIOTECA NACIONAL Digital, portal Memoria Chilena. 2014. Retablo de Yumbel. [En línea] <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94799.html>> [Consulta: Julio, 2014]

“MAGDALENA: “Me detuvieron en Buenos Aires, en abril de 1977. Tenía un embarazo de dos meses. El mismo día detuvieron a mi compañero, en la vía pública. Me sacaron con violencia de mi casa y me arrojaron al piso de uno de los automóviles que realizaban un “operativo”. En el campo de prisioneros, que llamaban “El Chupadero”, me bajaron -siempre a los gritos y a los golpes- y me obligaron a correr en todas direcciones, con la vista vendada, haciendo que me estrellara contra las paredes y tropezara con los detenidos que estaban en el suelo. Durante cinco días estuve atada a mi compañero; todos esos días le aplicaban a él la picana eléctrica. (Pausa). No sé cuántas veces fui vejada y... violada.”⁶¹

Tras un año de investigación en el lugar recabando datos y testimonios, la dramaturga estructura dicho paralelismo tomando estos documentos reales alusivos a la tortura, el asesinato y la muerte en dictadura militar, e insertándolos como fragmentos de lo real a través de sus personajes. Al igual que en la obra de Cerda, Aguirre utiliza la construcción dramática como soporte para la integración de estos contenidos documentales y testimoniales que, de esta manera, son expuestos al público y develados en su verdad más intrínseca. Así mismo, en sus obras **“Los libertadores Bolívar y Miranda”** (1994) y **“Manuel”** (1999), la autora incluye de manera textual documentos de la realidad en la construcción de sus dramaturgias -Carta de Jamaica, escrita por Bolívar al ser deportado, y cartas de San Martín a O’Higgins, respectivamente-, (Jeftanovic, 2009).

Otro hito posible de mencionar en relación a este tipo de ejercicio de construcción dramática es la obra **“Cartas de Jenny”** elaborada en el año

⁶¹ Fragmento tomado del testimonio escrito de una mujer argentina. En: AGUIRRE, I. 1987. Retablo de Yumbel. Concepción, Editorial Lar, p. 53.

1989 por **Gustavo Meza** y la compañía Teatro Imagen. En el texto, la narración ficcional se establece a partir de cientos de misivas que desde Santiago de Chile, la irlandesa Jenny Masterson escribió a su hermana en Dublín entre las décadas de 1930 y 1950, y que después fueron compiladas en un libro de psicología (Piña, 2010).

“**JENNY:** Kevin, Kevin, Kevin niño insolente, ven para acá. *(Kevin sale corriendo rápidamente: Jenny trata de retenerlo. Hombre de negro se lleva la canasta y la manta. Luego le entrega una carta a Jenny)* 15 de Septiembre de 1944. Querida Betty: Me preguntas por qué no me caso de nuevo ahora que Kevin es mayor e independiente. Kevin nunca fue la razón de mi prolongada viudez. Tampoco lo ha sido la falta de pretendientes. Nunca se me pasó por la cabeza. Pasó, así (...)”⁶²

La estructura del relato se configura entretejiendo diálogos ficcionados entre los personajes, descripciones de los actores a público y la lectura de algunas de las cartas mencionadas, utilizando dicho material como un contenido más del texto final.

Ahora bien, cabe señalar que en las obras ya mencionadas el trabajo con documentos así como la estructuración de las mismas, sigue la lógica del modelo aristotélico de comprensión de lo dramático. Por tal motivo, es imprescindible para esta investigación rescatar la labor realizada por **Alfredo Castro** y la compañía **Teatro La Memoria** con su **Trilogía testimonial de**

⁶² MEZA, G. 1995. Cartas de Jenny. En: Murmuraciones acerca de la muerte de un juez y otras dos murmuraciones. Santiago: LOM ediciones, p. 92.

Chile, ya que marca un hito referencial en relación al trabajo con materiales documentales de la realidad, debido a la redefinición que proponen para lo que se entiende por texto dramático hasta ese momento.

En la Trilogía, el ejercicio más representativo del trabajo dramatúrgico es la construcción ficcional a partir de la selección, fraccionamiento y composición llevada a cabo con testimonios recabados a través de investigaciones empíricas que, por medio de estas acciones, son alegorizados de manera poética. La escritura que se genera a partir de estos documentos está despojada de todo intento de crear en un formato dramático tradicional, por lo que configura una textura de materiales heterogéneos y abiertos, caracterizada por contener una especie de fragmentación discursiva así como un lenguaje testimonial intertextualizado y simbólico. (Lagos, 1997) Debido a esto, no existen didascálicas ni indicaciones escénicas.

En “**La manzana de Adán**” (1991), Castro realizó un trabajo de selección del material presente en el libro del mismo nombre. Compilado por Claudia Donoso y Paz Errázuriz entre los años 1982 y 1987, dicho libro se articula en base a los testimonios textuales y fotográficos de un grupo de travestis y prostitutas que circulan entre Santiago y Talca, y que ellas, periodista y fotógrafa respectivamente, disponen a manera de narración en retazos.

“La fragmentación del discurso que Claudia propone en sus textos, más la intuición, me lleva a organizar el texto dramático de la puesta en escena en forma no anecdótica sino en torno a las atmósferas y a los grandes temas que estos testimonios tocan (...) dejando que la dialogación (que al tratarse de testimonios no existía) se produjera en el espacio escénico (...)”⁶³

En su segunda obra “**Historia de la sangre**” (1992), el punto de partida fue un trabajo de investigación empírica realizado por Alfredo Castro y Rodrigo Pérez en el año 1991 que les permitió obtener material testimonial de pacientes internados en clínicas psiquiátricas y prisioneros con condenas por crímenes pasionales.

“El soporte estructural de los testimonios es el discurso disgregado, basado fundamentalmente en la modificación sintáctica de los enunciados y el desplazamiento abrupto de la focalización y el énfasis.”⁶⁴

A su vez, la escritora Francesca Lombardo creó el monólogo de uno de los personajes, Rosa Faúndez, a partir de la historia real de una vendedora de diarios que en 1923 mató y descuartizó a su conviviente por celos, esparciendo su cuerpo por Santiago. De esta manera, los testimonios reales son propagados a manera de diálogos generando un tejido inextricable junto al monólogo ficcionado a partir de esa historia real.

⁶³ CASTRO, A. 1990. Vagando por los márgenes. Revista Apuntes (101), p. 46.

⁶⁴ LAGOS, M. S. 1997. Teatro la memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90. Revista Apuntes (112), p.110.

Para “**Los días tuertos**” (1993), la dramaturgia es construida por Claudia Donoso a partir de una recopilación de testimonios hecha por ella durante los años 1987 y 1989, esta vez a artistas de circo, magos, luchadores de catch, cartoneros, cuidadores de tumbas del Cementerio general y pacientes del Hospital Siquiátrico. En dicha obra, los textos escritos son cortos ya que la intención es hacer pasar los testimonios desde un registro biográfico a uno mítico y fundacional (Castro, 1990), a partir de la composición total de un “super-texto”, como sucede con el resto de la Trilogía.

De tal forma, es posible comprender este procedimiento alegórico con el documento como una respuesta potencial al vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los discursos existentes durante esta época, que posibilitaría la separación entre los significantes y sus significados (Guasch, 2011) en la generación de nuevas dramaturgias. El trabajo con este “**Documento Alegórico**” contendría mediante sus mecanismos de utilización,

“(…) dos conceptos de la producción de lo estético, de los cuales uno concierne al tratamiento del material (separación de las partes de su contexto) y el otro a la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido) (...)”⁶⁵

⁶⁵ BURGER, P. Op. cit., p. 132.

2.4 La arqueología del documento.

“(…) el pasado ya no es un modelo a revisitar para citarlo fragmentaria y oblicuamente y proyectar sobre él significados alegóricos. El pasado está ahí en estado en bruto y el artista puede acudir a su encuentro de un modo directo, compulsivo, con la pasión de un coleccionista.”⁶⁶

Hacia fines de los años ochenta e inicios de los noventa y debido, sobre todo, a la vuelta a la democracia que se instala en el acontecer político y social del país, el trabajo con materiales documentales además de permitir una renovación de las temáticas, posibilita la instalación del documento como punto de partida para la investigación dentro de espacios que años atrás eran vedados por la censura y a los cuáles nuevamente, desde ese momento, era legítimo acceder. Sin embargo, la necesidad de sensibilizar a los sujetos, incluso, más allá de la realidad del país con el objeto de restituir cierta identidad personal y colectiva, es un intento por reconstituir aspectos ocultos u omitidos de la memoria e identidad nacional experimentado con anterioridad a la dictadura militar que se expandió en 1973.

Así como es posible determinar una manera de confeccionar los textos dramáticos basándose en la intertextualidad o en la creación ficcional a partir de

⁶⁶ GUASCH, A. M. Op. cit., p. 179.

materiales extraídos de la realidad, es factible establecer la generación de un tipo de trabajo con estos archivos en el que se mantiene la integridad del material documental como si este fuera un objeto de arqueología. En este sentido, dicha disciplina,

“No interpreta el documento, lo trabaja desde el interior, organizándolo, distribuyéndolo, ordenándolo, estructurándolo en niveles, estableciendo series, distinguiendo lo que es pertinente de lo que no lo es, señalando elementos, definiendo unidades, describiendo relaciones y elaborando discursos. Discursos no continuos ni narrativas pretendidamente absolutas (...) [Sino que] enunciados que no remiten a instancia fundadora alguna, a un origen, sino sólo a otros enunciados (...)”⁶⁷

Luego de indagar en diversas dramaturgias hasta el año 2000, escasas obras teatrales son idóneas de incorporar en esta categoría en las que se encuentran autores como José Pineda, Alejandro Sieveking o Andrés Pérez. Lo anterior, debido a la dificultad de distinguir con claridad un tipo de configuración dramática que respete y entienda la integridad de los materiales de la realidad con los que se trabaja.

“**Peligro a 50 metros**” es un texto de 1968 escrito bajo el alero del Taller de Experimentación del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, compuesto de dos partes: “**Las obras de misericordia**” de **José Pineda**, y “**Una vaca mirando el piano**” de **Alejandro Sieveking**. La obra, constituida por medio de secuencias de escenas que representan cuadros temáticos o situaciones, fue

⁶⁷ Op. cit., p. 48.

elaborada en base a la investigación y estudio de la realidad chilena y latinoamericana, instancia propiciada por el Taller (Pineda y Sieveking, 1968).

La composición de la dramaturgia se establece en una especie de *collage* o “super-texto” que no desarrolla profundamente personajes ni tramas principales, sino que, más bien, se confecciona a través del despliegue de sucesos cortos en donde se cruzan materialidades textuales de diversa índole, documentales o ficcionales, con el objeto de recrear acontecimientos reales. En este sentido, todo el material incluido en la creación del texto es extraído de la realidad actual de ese momento, siendo en reiteradas ocasiones utilizado de manera arqueológica. Entre tales documentos podemos encontrar: definiciones de conceptos sacados del diccionario, noticias de actualidad (referidas a través de titulares o trozos de ellas), publicidad rescatada de diarios, menciones a personajes de la realidad (como el líder del movimiento Ku-Klux-Klan, Robert Shelton), entre otros.

“**VOZ:** “Hoy asesinaron al líder negro Martin Luther King”. “En París comenzarán las reuniones entre los representantes de Hanoi y Washington sobre la guerra de Vietnam”. “El Papa visitará Colombia y ningún otro país latinoamericano”. ”⁶⁸

Especial atención merecen los contenidos bíblicos que José Pineda incluye en “**Las obras de misericordia**”, entre los que se mencionan las obras de

⁶⁸ PINEDA, J. y SIEVEKING, A. 1968. Peligro a 50 metros. Revista Apuntes (70), p. 16.

misericordia de la religión católica –que ponen el título a esta parte del texto-, así como un extracto del “Libro del Apocalipsis” de la Biblia católica, el que es sintetizado pero mantiene su integridad como documento original:

“**ACTOR 4:** “Y subió del pozo humo como el humo de un gran horno y se oscureció el sol y el aire” *(se agrega el Actor 1)* Y hubo granizo y fuego mezclado con sangre, que fue arrojado sobre la tierra; y quedó abrazada la tercera parte de la tierra, y quedó abrazada la tercera parte de los árboles y toda hierba verde quedó abrazada.”⁶⁹

En “**Una vaca mirando el piano**” Alejandro Sieveking recrea acontecimientos reales, como la muerte de John F. Kennedy y Martin Luther King, empleando material documental –retazos de discursos dichos por ellos- como elementos arqueológicos que dan coherencia y sentido a tales escenas. De igual manera, en la reproducción de la muerte de Ernesto “el Che” Guevara, el autor inserta textualmente la dedicatoria de despedida que este hizo a su amigo de infancia, Alberto Granado:

“**EL CHE:** *(Al público suavemente)* “No sé qué dejarte de recuerdo. Te obligo pues a internarte en la caña de azúcar. Mi casa rodante tendrá dos patas otra vez y mis sueños no tendrán fronteras, hasta que las balas digan, al menos. Te espero, gitano sedentario, cuando el olor a pólvora amaine.”⁷⁰

Asimismo, es posible mencionar el caso de la obra “**La Negra Ester**”, creada por Andrés Pérez y su compañía El Gran Circo Teatro en el año 1988.

⁶⁹ Op. cit., p. 28.

⁷⁰ Op. cit., p. 51.

Este melodrama se estructura a través de la adaptación al teatro de las décimas rigurosamente autobiográficas de cantautor Roberto Parra, cuyo estilo de escritura es chileno y cultivado por intérpretes de bares y circos. Dicho material documental,

“(...) hace parte directa de la más asentada tradición campesina de escritura en décimas de relatos testimoniales o autobiográficos, en este caso, puestos en clave de melodrama (...)”⁷¹

El relato acontece en el puerto de San Antonio a principios del año 1940, por lo que narra trozos históricos alejados del acontecer de la época en la que se montó la obra, como el terremoto de Chillán del año 1939, la Segunda Guerra Mundial, y el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (Piña, 2010). Para su adaptación al teatro, Andrés Pérez realiza una selección de trozos del poema manteniendo la estructura base inicial del mismo, lo que opera como un mecanismo de recuperación que no altera la integridad de ese material extraído de la realidad y lo comprende como si fuera un objeto de arqueología.

Del mismo Andrés Pérez, “**Época 70 – Allende**” en el año 1990 efectúa una reconstitución histórica del período entre la elección de Salvador Allende, en Septiembre de 1970, y el golpe militar que ocurre en el país tres años después a través de una investigación en torno a la figura del presidente (Piña, 2010).

⁷¹ HURTADO, M. L. 2010a. Op. cit., p. 33.

“Los textos de la obra han sido entresacados de discursos, declaraciones o entrevistas de la época, para lo cual se trabajó en una minuciosa investigación documental. Los personajes son los propios de aquel momento, y conocidos por todos los chilenos, además del Presidente Allende: José Tohá, Carlos Prats, René Schneider, Carlos Altamirano, Miguel Enríquez y el cardenal Silva Henríquez, entre otros”⁷²

El relato se estructura solo en base a estos materiales documentales de archivo sin agregar aspectos de ficción en su elaboración textual, lo que genera la composición de un “super-texto” que se constituye a partir de retazos de documentos que, en gran medida, son tratados respetando su integridad primaria.

Por consiguiente, en este tipo de procedimiento el documento es comprendido como una estructura autosuficiente que posibilita la realización de textos teatrales a través de su integridad como “objeto cerrado”. Desde este punto de vista, dicho material puede llegar a expresar cierta ideología a partir de su propia constitución, lo que otorga una nueva capa de contenidos a las elaboraciones de obras dramáticas.

El uso de material al modo de “**Documento Arqueológico**” aportaría la necesidad de recuperar la memoria entendida como un tercer estado entre la historia y el presente en el que la arqueología se establece como un proceso en

⁷² PIÑA, J. A. 2010. Contingencia, poesía y experimentación. Teatro chileno 1976-2002. Santiago, RIL editores, p. 273.

el que se suman discontinuidades, fisuras, disrupciones, ausencias, silencios y rupturas en oposición al discurso histórico que reafirma la noción de continuidad, en un ejercicio que reclama un nuevo retorno a lo real (Guasch, 2011).

3. CATEGORIZACIÓN DEL USO DEL DOCUMENTO: ANÁLISIS DE OBRAS DRAMÁTICAS CHILENAS (2000 - 2010).

“La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad. Ya no se trata solo de la renuncia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un status distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que son realidad”⁷³

Durante el período comprendido entre los años 2000 y 2010 se distingue un número importante de compañías y autores nacionales que investigan en procedimientos dramaturgicos en los que se trabaja con materiales documentales, motivados, al igual que en intentos previos, por una renovada necesidad de conectar con el espacio de “lo real”. Desde este lugar, se propicia la exploración en otro tipo de contenidos más ligados al espacio de la historia concreta o testimonial, material informativo y, en definitiva, documentos que configuran sistemas de archivo.

Autores como Jesús Urqueta, Patricia Artés y Teatro Público, Rodrigo Pérez y Soledad Lagos, entre tantos otros, han desarrollado dramaturgias que ya no suponen a la obra de arte como un objeto “orgánico”, es decir, según lo planteado por el teórico Peter Bürger, una creación de la naturaleza en donde

⁷³ BÜRGER, P. Op. cit., p. 142.

los materiales que la constituyen son portadores de significados que integran una impresión global a semejanza del mundo, un retrato vivo de la totalidad (Bürger, 1997). Hoy en día, diversos ejercicios comprenden a los materiales como signos vacíos, separados, razón que implica asumir que la obra ya no es producida como un todo orgánico sino montada sobre fragmentos con la intención de fijar un sentido. Por consiguiente, los objetos artísticos no pretenderían ocultar su artificio mediante la “apariencia de realidad”, sino que asumirían su condición de artefacto y producto “inorgánico” (Bürger, 1997).

De ahí que algunos textos teatrales contemporáneos que utilizan documentos como materiales inorgánicos e independientes, presenten estructuras en donde la narración se instala de manera fragmentada o deconstruida en prácticas que superan a las operaciones tradicionales empleadas en la configuración de lo dramático. Lo anterior, comprende desde otro lugar la unidad de sentido y se manifiesta mediante la distancia que se adquiere en relación a la exposición lógica de acontecimientos, la creación de intrigas consecuentes, y la confección o supresión de los personajes.

Así, en dramaturgias puntuales que se analizarán a continuación, la documentación introducida posee un elevado grado de independencia y puede ser interpretada tanto en conjunto como por separado. La “totalidad” de la obra se constituiría por la suma de los posibles sentidos que estas piezas le

atribuirían al conjunto (Bürger, 1997). Sin embargo, en otras tentativas, los documentos concretos, y sus contenidos, solo encuentran connotaciones en conexión con dicha “totalidad” de la obra, remitiendo siempre a la misma.

Por tal motivo, el objeto de este capítulo es concebir un análisis de obras producidas en el período ya mencionado, en torno al establecimiento de ciertas categorías que es plausible determinar a partir de la manipulación de materiales documentales. Dichos modos de uso, a su vez, despliegan diferencias internas en relación a los objetivos artísticos que cada práctica dramática persigue dependiendo de los resultados esperados, o del devenir propio de la construcción textual. Así, podríamos hablar de:

1. “**Documento Pre-textual**”, identificado en procedimientos en donde se comprendería a los materiales como justificaciones y/o fundamentos para la elaboración dramática.
2. “**Documento Alegórico**”, reconocible en dramaturgias que realizan operaciones de yuxtaposición simbólica y cruce de diversas materialidades textuales.

3. **“Documento Arqueológico”**, distinguido en ejercicios que entenderían los archivos como elementos íntegros, cerrados, o que no sufren alteraciones radicales.

3.1 Metodología y definición de conceptos.

Para efecto del posterior análisis ha sido necesario visitar gran cantidad de obras dramáticas, enfatizando en los hallazgos encontrados en ejemplos particulares que posibilitan concebir la categorización. Esta selección de textos, de igual manera, hace propicio el establecimiento de una comparación con los trabajos revisadas en el Capítulo 2 de esta memoria, con el propósito de establecer paralelismos y/o confrontaciones que promuevan la mejor comprensión de los mecanismos empleados en cada categoría.

Así también, ha sido pertinente determinar los conceptos a través de los cuales se conducirá la reflexión, los que fueron escogidos en base a una extracción de nociones utilizadas en ciertas disciplinas de las artes visuales – las ya mencionadas, *“collage”* y *“artes de archivo”*-. Dichos conceptos generan principios de acción, y se relacionan con etapas particulares de la elaboración de los objetos artísticos, así como al sentido *“compositivo–semantizador”*, acuñado por Simón Marchán Fiz en su texto *“Del arte objetual al arte de*

concepto” que rige a los artistas al momento de su ejecución. Principios tales como:

- a. Selección de material.
- b. Composición o montaje.
- c. Proceso de semantización.

a. La **selección** de los materiales constituiría el primer paso para la producción de sentido dentro de estas dramaturgias, ya que por medio de la elección sería posible concretar un marco referencial que acota dicha proceso. Tanto dentro de un repertorio de documentos de archivo, como de unidades en torno a temáticas, cada ejercicio de construcción de textos supone un procedimiento de separación de los materiales de su contexto original y de su significado evocativo primero (Guasch, 2011).

De tal forma, los documentos que entran en el sistema que integraría la materialidad de las obras dramáticas, pasan por un proceso de identificación, selección, y clasificación que, según Taylor, los convierte en “fuentes” (Taylor, 2009). Esta acción proviene de intereses artísticos que revelan objetivos particulares a la generación de cada obra, pero que, sin embargo, estiman la relevancia del documento como portador de una información que es necesario

traer al espacio artístico. Es decir, el acto de seleccionar supondría comprender el potencial de los elementos con los que se trabaja.

b. La **composición o montaje** de las facturas textuales abarcaría parámetros heterogéneos y sería el concepto central gracias al cual se articularían las dramaturgias pertinentes a cada categoría. Por consiguiente, consistiría en una manera disciplinada de ensamblar diferentes contenidos documentales a través de dispositivos de ordenación ligadas al archivismo: fragmentación, recomposición, dislocación o edición de secuencias (Guasch, 2011).

“(...) el montaje, como consideraba Sergei Eisenstein, no es una simple técnica cinematográfica, sino el principio básico para la construcción de un lenguaje, ya que construye la totalidad de su significado a partir de elementos singulares (...)”⁷⁴

En este sentido, la percepción de los materiales componentes de una obra no dependería sólo de su estructura singular, sino también del nuevo marco narrativo en donde estén insertos. Durante el montaje, en diversas ocasiones se produciría una especie de efecto de extrañamiento -“*ostranenie*” o distanciamiento- de los materiales, resultado de la separación de su contexto habitual (Marchán Fiz, 1997), y la consiguiente introducción en este espacio artístico.

⁷⁴ GUASCH, A. M. Op. cit., p. 111.

Dependiendo de su ejecución, sería posible distinguir las categorías propuestas a partir de las distintas maneras de disponer el sentido de totalidad en las obras dramáticas. En ciertos casos, el acto de componer supondría la fragmentación de la realidad, por lo que existirán textos en donde se apreciará de manera clara mediante sus partes e hilos conectores, como en el “Documento Arqueológico”; otras, donde la composición constituiría una especie de hibridaje entre mecanismos tradicionales de construcción de las dramaturgias -estructuración de actos, cuadros, episodios, entre otros-, y el montaje, como en el caso del “Documento Alegórico”; y otras, donde será complejo apreciar una fragmentación en las partes constitutivas del relato, así como en el “Documento Pre-textual”.

c. El proceso de **semantización**, por su parte, resultaría de las dos operaciones complementarias antes mencionadas, la selección y la combinación de los documentos escogidos (Marchán Fiz, S. 1997), y establecería un conjunto de signos propios cuyos significados dependerían de la disposición de las partes en esta nueva materialidad textual (Guasch, 2011). Así, posibilitaría que un hecho ocurrido en la realidad social se incorpore a sus contenidos a través del medio artístico (Marchán Fiz, S. 1997).

“Tanto la selección como la combinación del proceso semantizador deben atender a cada contexto concreto de lugar y tiempo, so pena de abocar a un

elevado grado de indeterminación y ambigüedad que pueden traducirse en la inoperancia.”⁷⁵

Por lo tanto, la semantización sería el resultado del trabajo con materiales extraídos de la realidad una vez que las piezas adquieren una conceptualización renovada que puede acercarlas o distanciarlas de su contexto primario de existencia.

3.2 Documento Pre-textual.

“(…) el archivo se ha convertido en una de las metáforas más universales para todo tipo de memoria y de sistemas de registro y almacenamiento. El archivo, no obstante, carece de memoria narrativa o, en otras palabras, el concepto de memoria al que nos referimos tiene poco que ver con el hecho de “contar historias”, con las síntesis totalizadoras o con las “narraciones exhaustivas” propias de la modernidad.”⁷⁶

El modo de trabajo a partir del “**Documento Pre-textual**”, podría definirse como la elaboración de obras dramáticas mediante la sustracción de contenidos esenciales que los materiales documentales contienen, es decir, a través de su

⁷⁵ MARCHÁN F., S. Op. cit., p. 77.

⁷⁶ GUASCH, A. M. Op. cit., p. 165.

utilización como pretextos, excusas o fundamentos, que luego son transformados en un objeto artístico nuevo.

Según Diane Taylor, la fuente de archivo, en este caso, el documento, está vinculada con el acontecimiento pero no es el acontecimiento mismo. Desde tal punto de vista, el historiador, el investigador, y en este caso, el dramaturgo, examina los datos pero no los produce (Taylor, 2009).

Para los objetos de estudio que se ejecutan desde el punto de vista del **“Documento Pre-textual”**, la investigación e información sobre cierta temática sería considerada una etapa fundamental para la creación, ya que entregaría posibilidades de introspección en espacios de la memoria colectiva e individual por medio de aspectos que, en reiterados casos, no han sido abordados con anterioridad. Debido a dicha exploración, se posibilitaría transformar una información histórica o memorial, oculta e, incluso, marginada, en físicamente presente gracias a acciones creativas que convierten tal contenido en un objeto artístico completamente nuevo. Así,

“(...) se multiplican los intentos artísticos de superar las contingencias del presente estricto y la de la “neutralizante abstracción” para reconsiderar la “representación histórica” no desde un punto de vista conmemorativo, sino acusador de las fisuras que lo conmemorativo puede asumir (...)”⁷⁷

⁷⁷ Anna María Guasch citando a Mark Godfrey. En: Op. cit., p. 46.

El documento, en este sentido, funcionaría como un “contra-archivo”, como una herramienta de registro que, en sí, posee la capacidad de señalar fisuras y paradojas dentro de la narración lineal de la historia que estructuraría las bases de la realidad, en el plano de esta “ilusión compartida”. Este sentir lleva a algunos autores a profundizar en la conformación de investigaciones que seleccionan su material en torno a la factibilidad de desentrañar perspectivas no conocidas en relación a las temáticas que se asume dramatizar.

Tal es el caso de las obras “**Prat**” (2002) y “**Juana**” (2004) de **Manuela Infante**, en cuyas dramaturgias se realiza una representación “no oficial” de la vida de Arturo Prat y Juana de Arco, respectivamente. Al indagar en las versiones “paralelas” de las biografías de estos personajes se inspecciona, a su vez, en procesos de construcción y deconstrucción de la historia, así como de narraciones en torno a la memoria personal y colectiva⁷⁸. Según sus propios compañeros,

“No es casual entonces que los motivos que ella [Infante] escoge para sus obras sean personajes históricos, como un modo de revelar el mecanismo de la interpretación y el rol que juega en nuestro aprehender y conocer el mundo y la historia. Y así como, según esta premisa, no puede existir la versión correcta de la historia, no existe tampoco la versión correcta de la obra dramática.”⁷⁹

⁷⁸ SITIO CHILE ESCENA. Memoria activa del teatro chileno. 2014. [En línea] [Consulta: Julio - Agosto, 2014] <<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=39>>

⁷⁹ Prólogo por Compañía Teatro de Chile. En: INFANTE, M. 2004. Prat seguido de Juana. Editorial Cierzo Pez, p. 9.

Este proceder es bastante similar al efectuado en otro momento por Isidora Aguirre con sus obras **“Lautaro”** y **“Diálogos de fin de siglo”**, sin embargo, en estas la autora estructura relatos que no pretenden cuestionar los procesos de constitución histórica, sino todo lo contrario, lo que se traduciría en la ejecución de procesos de selección menos inquisitivos a los ejecutados por Infante.

En el año 2004 la Compañía **La Patogallina** confecciona la obra **“1907, el año de la flor negra”**, basándose en la matanza de obreros del salitre ocurrida en Santa María de Iquique en ese entonces. La dramaturgia se llevó a cabo a partir de un proceso de investigación sobre fuentes documentales e historiográficas, viajes desempeñados por el grupo a la zona, y entrevistas que les permitieron adquirir material específico para la posterior realización textual y escénica (Carvajal - Van Diest, 2009). Dichas etapas son equivalentes a las ejecutadas por Isidora Aguirre en su estudio empírico para construir **“Población esperanza”** y **“Los que van quedando en el camino”**, en las que la selección del material y su composición ayudan a generar una narración con un tono documental. En definitiva, la propuesta de **“1907, el año de la flor negra”**, lograría compararse a lo sugerido por dicha autora con sus relatos, cuyo impulso espera develar un espacio oculto de la memoria nacional colectiva.

De igual manera, la Compañía **Tryo Teatro Banda** trabaja a partir de la investigación de episodios de la historia de Chile con el objeto de dar cuenta las fracturas que describen la relación del país con los pueblos originarios, así como los períodos de la conquista y colonización del territorio chileno por españoles e ingleses. Así, en la obra **“Cautiverio Felis (sic)”** del 2005, se efectúa una adaptación de las cartas emitidas por Francisco Núñez de Pineda al Rey de España; en **“Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa”** (2007) se establece una dramaturgia en base a la correspondencia enviada por Pedro de Valdivia al Rey de España⁸⁰; y en 2008 con su obra **“Jemmy Button”**, la compañía toma la historia de un niño yagán que en 1830 es secuestrado y llevado hasta Inglaterra por el capitán Robert Fitz Roy⁸¹. En términos temáticos, la tentativa de este grupo es confrontable a las investigaciones ejercidas por María Asunción Requena al escribir **“Fuerte Bulnes”** y **“Ayayema”**, para las cuales, motivada por un objetivo re-constitutivo de la historia de Chile, se inspira en situaciones y personajes verdaderos. No obstante, en estricto rigor la autora termina fabulando gran parte de estas dramaturgias, hecho que la distancia de la labor desempeñada por la compañía Tryo Teatro Banda que elabora sus textos seleccionando un corpus documental bastante más completo, y que enfatiza en una consciencia hacia el material documental.

⁸⁰ SITIO CHILE ESCENA. Memoria activa del teatro chileno. 2014. [En línea] [Consulta: Julio - Agosto, 2014] <<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=38>>

⁸¹ SITIO TRYO TEATRO BANDA. 2014. [En línea] <http://www.tryoteatrobanda.cl/?page_id=133> [Consulta: Agosto, 2014]

“**Mericrismas Peñi**”, obra escrita por **Pablo Paredes** en el año 2008, es construida a partir de una investigación realizada por la Compañía Teatro Público en relación al llamado “conflicto mapuche”. La documentación comienza con el estudio de las memorias de este pueblo a partir de la obra de José Bengoa “Historia del pueblo mapuche siglo XIX y XX”, relatos periodísticos de los medios de prensa oficiales y alternativos, documentos emitidos por individuos o agrupaciones que tenían directa relación con el tema, así como la asistencia a encuentros con dirigentes de agrupaciones políticas mapuches (Artés, 2008).

“En “Mericrismas” [la investigación] fue en tanto darle un peso, un universo a la obra. Había una pulsión nuestra, que sabíamos que teníamos que hablar de esto, porque era importante y no podía ser, y eso se tuvo que fundamentar para construir este universo de ficción.”⁸²

“Pero en términos concretos, más allá de lo que puede haber servido ese material para dar una verosimilitud, un punto de realidad al discurso político de los personajes, eso no se puso en juego en la obra.”⁸³

De tal forma, esta etapa sustenta las bases para la creación de una dramaturgia que, desde lo ficcional, indaga en la representación cultural del pueblo mapuche así como en su cosmovisión. Los personajes se construyen a partir de este estudio ante la necesidad de imbuirse de los recursos discursivos que les permitan tratar las temáticas que a través de la narración se proponen. Asimismo, en obras como “**La pérgola de las flores**” y “**Los papeleros**”, la

⁸² ARTÉS, P. 2014. Entrevista realizada por Consuelo Zamorano. Santiago, Chile. [s.l.]

⁸³ Ibídem.

dramaturga Isidora Aguirre se introduce en el mundo de las floristas y en el del basural Guanaco Alto, además de efectuar estudios teóricos, con el objeto de construir los cimientos que posibiliten la creación de tales obras. En los casos mencionados, la selección de los documentos y configuración del relato se ejercería con el fin de lograr una aproximación verídica con “lo real” que, por medio de la ficción, tendería a acercar más que distanciar a los espectadores.

Por otra parte, es preciso mencionar que obras como **“Todos saben quién fue”** (2001) y **“La mujer gallina”** (2003), ambas escritas por Alejandro Moreno⁸⁴, **“H.P.”** (2007) y **“Las niñas araña”** (2008) de Luis Barrales⁸⁵, **“El rey planta”**⁸⁶ (2006) de Manuela Infante, como tantas otras, son dramaturgias inspiradas en casos reales sacados de las crónicas rojas nacionales e internacionales que, por tanto, toman un material documental como punto de partida para la posterior creación dramática aludiendo a lo configurado por Jorge Díaz en **“Topografía de un desnudo”**. No obstante, la selección que se realiza del documento solo tiene como objeto la creación de una dramaturgia ficcional. Esto, porque si bien dichas narraciones tratan de ahondar en aspectos relativos a la información presente o interpretable de estos, temáticas o sucesos, el grueso de su construcción son las elucubraciones imaginarias en

⁸⁴ MORENO, J. A. 2004. *La mujer gallina: seguida de Todos saben quién fue y Sala de urgencia*. Santiago, Editorial Cieretopez.

⁸⁵ BARRALES, L. 2010. “H.P. (Hans Pozo)”. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Edit.) *Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo IV*. Santiago: Comisión Bicentenario Chile.

⁸⁶ INFANTE, M. 2010. “Rey planta”. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Edit.) *Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo IV*. Santiago: Comisión Bicentenario Chile.

torno a la información entregada por los documentos, por lo que no podrían ser consideradas como dramaturgias documentales.

En este sentido, para los objetos de estudio que exploran con el material como “**Documento Pre-textual**”, el montaje podría catalogarse como casi “inexistente” ya que la labor primordial radicaría en la selección de los materiales. Igualmente, los mecanismos de composición y la consiguiente semantización generada por la dramaturgia final, se establecen a partir de la consciencia del material como un aliciente para la creación de espacios de ficción alternativos, que solo es posible desentrañar a través de la investigación profunda en los temas. Por tal razón, la mayoría de estas obras se constituye en base a personajes, situaciones y estructuras con progresiones lógicas que conforman composiciones en torno al aspecto real que contienen los documentos.

“Más que ser la búsqueda del origen o del principio propio del relato humanístico tradicional, el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades.”⁸⁷

En conclusión, el fin del trabajo a modo pre-textual no sería mostrar el material en sí mismo, a diferencia de otros casos en los cuales el interés por la recuperación de la memoria en relación al pasado y a diferentes procesos

⁸⁷ GUASCH, A. M. Op. cit., p. 45.

históricos implica un creciente y paulatino abandono de los procesos interpretativos y un gradual desinterés por el subjetivismo (Guasch, 2011).

3.3 Documento Alegórico.

“Se intentaba que la realidad escénica respondiera de la forma más fiel a la realidad vivida, y para ello había que conciliar la historia y la memoria. El respeto a ambas debía ser compatible con la incorporación de lo simbólico en la medida suficiente para lograr la eficacia comunicativa con el público popular pero no excesiva para anular lo real que quería ser comunicado.”⁸⁸

La elaboración dramaturgica a partir del “**Documento Alegórico**” podría definirse como un ejercicio en donde la estructura narrativa se genera a través de la yuxtaposición de diversos contenidos reales y ficticios, por lo que el material documental primario se integraría de cierta manera concreta e identificable en los textos.

Según lo planteado por José Antonio Sánchez, lo simbólico haría posible la comunicación más allá del contexto real original de los objetos, en este caso, documentos. Esta ganancia del símbolo no reduciría el componente real del material, sino que, en cambio, coexistiría con él (Sánchez, 2007). Es decir, en la

⁸⁸ SANCHEZ, J. A. Op. cit., p. 239.

alegoría dichos elementos de la realidad pierden su sentido unívoco (Marchán Fiz, 1997).

Los objetos de estudio que trabajan con el “**Documento Alegórico**” son aquellos que vinculan el espacio de la ilusión con el de la realidad, a través de la inserción concreta y textual de ciertos contenidos que en sí los materiales documentales integran. Tal procedimiento permitiría una especie de mediación desapercibida entre las dimensiones antes nombradas posibilitando la concepción de nuevos razonamientos, que de otra manera sería dificultoso expresar.

Tras articular procesos de investigación similares a los analizados en la categoría anterior del “Documento Pre-textual”, en este tipo de tentativas, la selección de las materialidades se determina, por un lado, con la intención de originar nexos entre el espacio de ficción y el de “lo real”, así como para utilizar los documentos como elementos compositivos de la dramaturgia en sí. De tal manera, lo documental pasa a formar parte de la estructura final de la obra dramática, por lo que el montaje realizado entre los componentes de ficción y de la realidad funciona como un eje donde se ensamblan las distintas naturalezas textuales.

En consecuencia, existen dramaturgias cuya estructura narrativa base incorpora escritos reales dentro de una composición lógica del relato, estableciendo en esta acción nuevas capas semánticas. Tal es el caso de la obra **“El peso de la pureza”**, escrita por **Mauricio Barría** en el año 2003. La historia de una familia sumida en la violencia y el abuso de poder propicia que, en el momento particular de servir una mesa, el personaje de la madre le enseñe a su hija normas de conducta y servicio extraídas de contenidos identificables en manuales sobre etiqueta y protocolo social.

“MADRE. Luego están los platos: los platos bajos deben ir a dos centímetros del borde de la mesa. El plato del pan se coloca a la izquierda arriba, donde irá el cuchillo para la mantequilla. La servilleta irá sobre el plato respectivo al lado izquierdo un poco más afuera que los cubiertos. Y recuerda: son cubiertos, no servicios.”⁸⁹

La selección de este material por parte del autor permite enfatizar en ciertos mecanismos de poder expresados a través de los comportamientos de los personajes, y ayuda a construir el contexto relacional de los mismos. Recurso intertextual similar al empleado en **“Lo que está en el aire”** de Carlos Cerda y el grupo ICTUS, y que incluye un testimonio verídico sutilmente modificado, en medida que los personajes de ambas obras son portadores de un discurso o contenido documental que, a través del dialogo con otros personajes, entregan al relato.

⁸⁹ BARRÍA, M. 2004. “El Peso de la Pureza”. Revista Conjunto (133), p. 46.

En la obra **“La huida”** (2001) de **Andrés Pérez**, se retrata un hecho posiblemente real acerca de la detención y asesinato en los años veinte de un grupo de homosexuales chilenos. A partir de este suceso, el autor crea una narración ficticia que entrecruza con materiales provenientes de los actores e integrantes de la compañía, como biografías, la autobiografía del propio Pérez, cartas y testimonios (Piña, 2010). Al ser incorporados estos documentos a la fábula del acontecimiento central, se genera una especie de tejido simbiótico entre los sucesos vividos por estos individuos, concebidos de forma imaginaria, y la realidad de los actores que están llevando a cabo la representación, hecho que pone de manifiesto temáticas que trascienden lo meramente anecdótico. Este cruce de relatos podría compararse con el llevado a cabo por Isidora Aguirre, en **“Retablo de Yumbel”** en medida que ambas obras entretujan contenidos imaginarios con hechos sucedidos en la realidad que, mediante fragmentos, posibilitan aproximarse a contenidos ocultos o marginados.

Otra alternativa para la creación de estructuras dramáticas podrían constituirlos intentos como el de la obra **“Provincia señalada”** de **Rodrigo Pérez** (2003), cuya composición se construye a partir de testimonios y entrevistas realizadas a torturadores de la dictadura militar chilena, así como los textos **“El infierno”** de Luz Arce, y **“Mi verdad”** de Marcia Merino.⁹⁰ A través de

⁹⁰ EGAÑA, D. 2007. Narraciones de la tortura. [en línea] Tesis de Antropólogo Social. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales. [Consulta: Agosto, 2014] <http://www.archivochile.com/tesis/07_ddhh/07ddhh0003.pdf>

citas a dichos documentos, así como el desarrollo de situaciones ficticias entre los personajes de la obra, en el montaje de las escenas se van revelando historias que aluden de manera no explícita a individuos reales, los torturadores, mediante textos que los exponen y narran pasajes de violencia extrema.

“**HILKE:** Antes de ser reclutada por la institución, cuando estuve presa por subversiva... un sargento me llevó al lugar de las tinas para realizarme mi aseo. El sargento comenzó a jabonarme con un enorme pedazo de esponja. (...) puso la mano sobre mi pecho, y con la otra comenzó a tocarme en los genitales. Yo no sé qué harían otras mujeres en mi situación... Traté de incorporarme, de detener sus manos con las mías. Me soltó por un momento, sólo para liberar su enorme pene y volvió a aplastar mi pecho. Comenzó a masturbarse (...)”⁹¹

Este acto posibilita la elaboración de caracteres pseudo-ficticios, en donde los límites entre realidad y ficción se desdibujan, sobre todo al cruzarlos con el testimonio y mención directa a Ingrid Olderock, torturadora de ese período ligada a la DINA. Por tal motivo, la composición del relato se estructura en base a unidades que permiten la fragmentación parcial de los documentos y su posterior yuxtaposición en el espacio imaginario creado. Lógica que Pérez trabaja desde hace algunos años junto a Alfredo Castro, y que es visible en “**La manzana de Adán**”, primera obra de su Trilogía de la Memoria ya visitada.

⁹¹ RIVEROS, J. 2003. Provincia señalada: una velada patriótica. Santiago, [s.l.], p. 9.

En una posibilidad más extrema, y como en las siguientes obras de la trilogía recién mencionada -“**Historia de la sangre**” y “**Los días tuertos**”-, el material documental es usado para la creación de un nuevo objeto textual que integra en su composición la selección y sistematización de contenidos extraídos explícitamente de los documentos primarios. La obra “**C (civil)**”, escrita por Jesús Urqueta el año 2009 es una de ellas. En esta, el proceso de fabricación de la dramaturgia se instala a partir de la realización de entrevistas en torno al tema del descontento ciudadano.

“Todo el texto de “C (civil)”, lo dijeron mis entrevistados. Yo entreviste a ciento cincuenta personas. Y lo que hice fue transcribir las ciento cincuenta entrevistas y decir, “ya, cuál historia quiero contar. Qué texto me sirve, qué texto me sirve, qué texto me sirve, qué texto me sirve. Esta frase me sirve, este párrafo me sirve”. Y fui armando un texto nuevo pero compuesto de puras entrevistas de otros, de textos de otros.”⁹²

La pauta de preguntas que derivó en la generación del material buscaba responder a una tesis instalada por el autor en torno a los procesos democráticos contemporáneos. En la misma, Urqueta plantea que la violencia es la última arma que tienen los ciudadanos que les permitiría contrarrestar al sistema. La inquietud surge con el fin de visualizar si es que hoy en día, los individuos estaban dispuestos a cometer una acción violenta cuando ya no había soluciones posibles para sus problemáticas, y cuando las autoridades

⁹² URQUETA, J. 2014. Entrevista realizada por Consuelo Zamorano. Santiago, Chile. [s.l.]

dejaban de ser confiables y facilitadoras de la democracia.⁹³ De tal forma, este procedimiento de construcción dramática posibilita la semantización del material original en torno a un nuevo sentido que sintetiza aspectos encontrados en las entrevistas hechas por Urqueta. Tanto así, que para el remontaje de la obra hecha en el 2011, el texto es actualizado en relación a nuevas temáticas contingentes a ese momento.

Aun cuando es posible identificar una gran cantidad de obras dramáticas que parecieran trabajar con el documento de una manera alegórica, se hace complejo distinguir los mecanismos de construcción que se utilizan para ello. En este sentido, es indispensable mencionar la obra **“Kinder”** escrita por Ana Harcha y Francisca Bernardi en el año 2002. La razón, es que las autoras toman como punto de partida relatos biográficos de sus propias experiencias de vida, sin embargo, pareciera ser que la dramaturgia es construida desde una mirada testimonial a través de la narración de los diversos cuadros, más que en torno al uso de documentos como materia prima.

“(…) “Kinder” surgió a partir de un ejercicio de escritura que consistió en escribir recuerdos y conceptos de la infancia espontáneamente. Al ser la obra escrita a partir de sus vivencias, es la niñez de las autoras y de los actores (ya que ellos también participaron en la creación de los textos) la que se encuentra en las escenas de “Kinder”. Si bien es cierto que no todo lo que aparece en la obra fue realmente vivido por ellos y ellas, los contenidos de esta provienen de sus imaginarios en un ejercicio libre de

⁹³ *Ibidem.*

asociación a la experiencia de crecer, de ser y dejar de ser una niña o un niño.”⁹⁴

Esta tentativa, entonces, constituiría lo narrado como la suma de sus puntos de vista que toman aspectos particulares y comunes de las vidas cotidianas de su infancia y que, unidos, cuentan una historia universal⁹⁵. Es decir, no existe la intención de elaborar una dramaturgia desde una mirada documental, sino, más bien, con la necesidad de erigir un discurso desde su punto de vista subjetivo de cómo se habita en el mundo (Ugalde, 2007).

En síntesis, las operaciones ejecutadas mediante el entendimiento del **“Documento Alegórico”** posibilitarían el surgimiento de la dimensión de “lo real” debido a una cierta confrontación de las distintas materialidades textuales que configuran las múltiples dramaturgias, en un recurso que emplea y explota lo simbólico más allá de su estructura formal.

“La mentalidad alegórica –la propia de Baudelaire y su pasión por el fragmento- selecciona arbitrariamente a partir de un material vasto y desordenado que está a su disposición para hacerse una idea de si pueden o no combinarse: este sentido con aquella imagen, o esta imagen con aquel sentido. El resultado es impredecible ya que no mantiene ninguna relación orgánica.”⁹⁶

⁹⁴ UGALDE, B. 2007. “Kinder”: un texto que se escenifica en cuerpo. [En línea] Tesis de Licenciada en lengua y literatura hispánica con mención en literatura. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/ugalde_b/html/index-frames.html> [Consulta: Agosto, 2014]

⁹⁵ Entrevista a Ana Harcha y Francisca Bernardi. En: GUARDA, V. 2003. No crezcas, no cambies jamás. [En línea] Portal de teatro chileno Telon.cl <<http://www.telon.cl/Entrevistas2003.htm>> [Consulta: Agosto, 2014]

⁹⁶ Anna María Guasch citando a B. Buchloh. En: GUASCH, A. M. Op. cit., p. 22.

3.4 Documento Arqueológico.

“La arqueología no se interesa por la interpretación de los documentos, ni tampoco aborda la historia de las ideas desde conceptos como la génesis o la continuidad según un pensamiento evolucionista o progresivo. No es una disciplina interpretativa. No trata los documentos como signos de otra cosa, sino que los describe como prácticas; no intenta interpretar lo “ya dicho” ni descubrir lo “no dicho”, sino más bien interroga lo ya dicho a nivel de su existencia.”⁹⁷

El proceso de construcción dramática mediante el uso del “**Documento Arqueológico**” respeta a los materiales integralmente. Es decir, el contenido textual que estos proporcionan mantiene en gran medida su disposición gramatical primaria así como su sintaxis, y los cortes que pueden realizarse en su estructura no cambian el sentido del material sino que ayudan a sintetizarlo.

Dentro de esta concepción se entendería a la dramaturgia como una posibilidad para la reconstitución de episodios del pasado en torno a lo irrefutable que puede llegar a ser un documento, condición que determina su utilización como “objeto cerrado” a nivel semántico. En otras palabras, los objetos de estudio aquí catalogados no interpretan las materialidades sino que trabajan con ellas a través de su contenido explícito, y la selección de las mismas se determina a partir de las estructuras y objetivos específicos que se plantean para cada dramaturgia.

⁹⁷ GUASCH, A. M. Op. cit., p. 48.

De tal manera, el montaje o composición de las partes busca establecer una posible respuesta ante la fragmentación y yuxtaposición que formalmente presentan los materiales, y que distancian las relaciones entre significante y significado generando un aparente vacío de sentido (Guasch, 2011). Operaciones como la ordenación y organización, así como el establecimiento de estructuras en niveles o series, se distinguen como posibilidades compositivas que buscan concebir relaciones entre los materiales, así como destacar y definir lo que es pertinente de lo que no. La finalidad última de estas acciones es otorgar un sentido de “totalidad” a las partes que interactúan dentro del conjunto de piezas seleccionadas.

En la obra “**Cuerpo**” (2005), del director Rodrigo Pérez con dramaturgismo de **Soledad Lagos**, el texto dramático se establece desde la necesidad de la autora de trabajar con materiales de la realidad que permitiesen enfatizar en el lugar de extrañeza que implica, para los ciudadanos de inicios del siglo XXI, vivir excluidos de la memoria individual y colectiva.

“El texto no excede las cinco páginas; son todos datos extraídos del Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, Informe Valech, acerca de los padecimientos a los que fueron sometidos miles de chilenos durante el régimen autoritario de Augusto Pinochet.”⁹⁸

⁹⁸ LAGOS, M. S. 2006. Trilogía La Patria. Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos. Revista Apuntes (128), p. 126.

Este material documental es entretelado con fragmentos de *“Para Louis de Funès”*, del dramaturgo y ensayista francés Valère Novarina, manuscrito que se articula en base a reflexiones y preguntas sobre el trabajo del actor, entendido como un momento de muerte y pasión en la sobreexposición de sus sentimientos y corporalidad (Hurtado, 2010b). Por lo que el procedimiento de composición llevado a cabo con los materiales se erige en pos de construir un objeto dramático que integre reflexiones en torno a la identidad a partir del enfrentamiento de las distintas calidades textuales. Así mismo, las obras **“Madre”** y **“Padre”** (ambas del 2006), que componen la Trilogía La Patria junto al montaje ya mencionado, también se constituyen a partir del entrecruzamiento de diversas materialidades documentales y textuales. En estas, el objeto de sentido, o el ejercicio de semantización que se manifiesta desde el inicio de la investigación,

“(…) puso énfasis en trabajar desde el presente histórico y social e individual, para indagar en el pasado y volverlo elemento constituyente de dicho presente.”⁹⁹

El documento comprendido como un objeto arqueológico, al exponerse desde su condición integral provocaría fricciones entre las naturalezas textuales disímiles, lo que señalaría fisuras y revelaría espacios vacíos a completar por el espectador. Este objetivo es posible de apreciar en **“Peligro a 50 metros”** escrita por José Pineda y Alejandro Sieveking, cuyo montaje de las piezas erige

⁹⁹ Op. cit., p. 131.

un “super-texto” que engloba diversos documentos y que cambia el foco de atención para la creación dramática desde los personajes y situaciones, hacia la exposición de temáticas sociales contingentes.

El texto de 1968 de los autores recién mencionados tiene una duplicación muy semejante en la obra “**Celebración**” (2010), cuya labor dramática pertenece a **Patricia Artés y Teatro Público**, y que se plantea desde una investigación contingente de materiales en vísperas a la conmemoración del bicentenario nacional. El eje de este proceso lo encarna la tesis en torno a que Chile no ha sido construido por sus héroes, sino por los anónimos y las múltiples historias paralelas de los trabajadores y las clases populares, sin las cuales, no existiría.¹⁰⁰ Desde este lugar, el grupo emprende el estudio por medio de una metodología planteada por Artés que divide la exploración en etapas o problemas, y que indaga más allá del aparato lineal de la historia, profundizando en esta mediante temáticas. Tal acción posibilitó la generación de gran cantidad de material que luego fue seleccionado a partir de la estructura base que contenía los temas, y que derivó en la creación de escenas, cuadros o episodios, dependiendo de la profundización y hallazgos encontrados. Dentro del texto se integraron noticias y menciones sobre hechos históricos puntuales, como lo ocurrido en la Matanza de Pampa Irigoien en 1969, así como los nombres de algunos de sus muertos.

¹⁰⁰ ARTÉS, P. 2014. Op. cit.

“VOZ EN OFF: «En el día de ayer a la media noche 91 familias invadieron aproximadamente 3 hectáreas de terreno en el sector llamado Pampa Irigoín, junto a la carretera Panamericana. Los pobladores instalaron un sofisticado sistema de trampas para impedir el accionar de la autoridad. (...) Las autoridades de gobierno lamentan las trágicas consecuencias producidas por estas familias modestas, pero ello es el resultado de la agitación y la instigación irresponsable para subvertir el orden público».

PIZARRA C: “Cuando alguien dispara contra un carabinero, se está disparando contra Chile”. Michelle Bachelet.”¹⁰¹

También se utilizaron citas a Michelle Bachelet, Luis Emilio Recabarren y su conferencia “Ricos y pobres a través de un siglo de vida republicana”; Carlos Droguett, así como al abogado y político liberal Eduardo Matte, entre otros.

“MENDIGO: “Los dueños de Chile somos nosotros, los dueños del capital y del suelo; lo demás es masa influenciable y vendible. Ella no pesa ni como opinión ni como prestigio.”

*El actor levanta el último cartel: Eduardo Matte.*¹⁰²

En relación al montaje de las partes, Artés señala que su tarea se aplicó mediante una lógica de edición, propiciando el desarrollo de una síntesis, o poniendo acentos que ayudarían a narrar la tesis que trazaban en la obra (Artés, 2014). Para esto, todo acercamiento a los espacios de ficción se confeccionó propiciando la restitución de una ideología, más que con la intención de representar.

¹⁰¹ TEATRO PÚBLICO. 2010. Celebración. Santiago [s.l.], pp. 20-21.

¹⁰² Cita a Eduardo Matte. En: Op. cit, p.18.

“En este sentido, el poner una fiesta con algo y después que venga un texto de Recabarren. Eso, está redondeando lo otro. Está opinando sobre lo que pasa ahí. Es como una cita. Todo el tiempo se trabaja completando de alguna u otra manera, un cuadro, una imagen, una escena, con otra. Si bien es cierto son autónomos, pero hablan. Hay una pieza de montaje ahí (...)”¹⁰³

Por consiguiente, la semantización final de la obra estaría dada por las posibilidades que los procedimientos compositivos de los materiales otorgan a la construcción de la dramaturgia, y no al revés. Según Artés, en su trabajo lo formal constituiría el camino para alzar una idea y no un lugar estético (Artés, 2014).

En un caso similar, **Jesús Urqueta** y **Teatro Versión Oficial** el año 2008 crean “**Ele (la oficina)**” gracias al uso de documentos como entrevistas, escritos políticos, textos teóricos, entre otros, que se entrecruzan con recreaciones generadas a partir de hechos de la historia reciente del país. Su investigación se elabora a partir de un sentimiento de desconfianza en el proceso democrático experimentado por el país luego de la dictadura militar, y en los acontecimientos ocultos de este. Hechos que posibilitarían afirmar que para que la democracia permaneciera imperturbable durante estos años, los políticos ligados a los partidos de Concertación habían tenido que traicionar a los que los habían apoyado.¹⁰⁴

¹⁰³ ARTÉS, P. 2014. Op. cit.

¹⁰⁴ URQUETA, J. Op. cit.

“Nosotros contratamos a dos periodistas. Los periodistas hicieron una investigación tremenda. Teníamos registros, teníamos documentos, teníamos testimonios, teníamos todo. Entonces yo dije “ya, para esto, la mejor forma es mostrar los documentos como son, porque para lograr el objetivo que es que la gente nos crea, tenemos que tener la prueba verídica” y ese es el documento finalmente.”¹⁰⁵

Para realizar la selección y composición del material, Urqueta se basa en las partes constitutivas de una tesis periodística: introducción, marco teórico, desarrollo, derecho a réplica, conclusiones. A través de estas, él elige lo que es más claro y objetivo para contar la historia de cómo se forma “La oficina”, organismo de inteligencia de la democracia.¹⁰⁶ En una acción parecida, Andrés Pérez y el texto de “**Época 70 – Allende**”, tienen por objeto reconstruir un período histórico mediante la conjunción de piezas documentales que estructuran un “super-texto” o, más bien, afirman una tesis, como es posible detectar en la labor de Urqueta. Desde este punto de vista, “Ele (la oficina)” espera probar un hecho que movilice la consciencia de aquellos que van a ver la obra.

En definitiva, los ejercicios con materiales documentales a los que en gran medida se les respeta de manera integral, permitirían constituir dramaturgias casi sin añadir matices de ficción, que producirían textualidades en donde se suman rupturas, silencios y omisiones que no forman parte de la historia

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

consensuada por los discursos hegemónicos. Así, la perspectiva del **“Documento Arqueológico”** aportaría un carácter crítico por medio de una opinión y postura ideológica. La acción compositiva posibilitaría realzar esta cualidad implícita de cada material, así como confrontar el espacio de la realidad con “lo real”, mediante la emotividad del discurso y la contradicción que estos encierran.

Comprendiendo el documento como una prueba verídica, como un dato incontestable, el objetivo de las tentativas dramáticas trascendería el espacio de representación para promover que los espectadores adquirieran un rol activo. Esto, debido a que la narración, más allá de pretender ser absoluta, permitiría la apertura de nuevos espacios para la reflexión por medio del enunciado de preguntas abiertas que no esperan ser contestadas desde la dramaturgia o la puesta en escena.

“Como sostiene Derrida, “la cuestión del archivo no es una cuestión de pasado [...] de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás.””¹⁰⁷

¹⁰⁷ Anna María Guasch citando a Derrida. En: GUASCH, A. M. 2011. Op. cit., p. 10.

CONCLUSIONES

Una vez realizada la investigación aquí expuesta, es posible afirmar que se han identificado diversas maneras de experimentar con lo documental desde la dramaturgia, mediante el análisis de objetos de estudio creados durante los años 2000-2010 por autores nacionales. Los ejemplos, además, han posibilitado categorizar distintos modos de trabajo dramático en relación a tales materiales, que se reconocerían como: “Documento Pre-textual”, “Documento Alegórico”, y “Documento Arqueológico”.

Sin embargo, es preciso señalar que la confección del análisis, así como el establecimiento de las diferenciaciones entre las categorías, responderían a la necesidad de la investigadora por entender el trabajo con lo documental y algunas de las maneras de abordarlo, más que debido a un intento por generar conceptualizaciones o “tipos” cerrados en relación al mismo. En este sentido, la categoría de “Documento Pre-textual” podría ampliar en diversos aspectos el anterior análisis solo en relación a la veracidad con que los ejercicios de ficción dialogan con los materiales primarios.

Por tal motivo, el desarrollo del presente estudio se constituiría como una primera aproximación al problema de lo documental en Chile, desde el punto de

vista de la dramaturgia, que aportaría a la comprensión de la trayectoria llevada a cabo por dicho fenómeno.

Los objetos de estudio analizados en el Capítulo 3 aportarían al entendimiento del problema gracias al establecimiento de observaciones y comparaciones desde una perspectiva no lineal, sino que rizomática, en relación a indicios previos pesquisados por la investigación entre los años 1950 y 2000, y que se desarrollan en el Capítulo 2. Este cruce entre las distintas dramaturgias trata de establecer vínculos, motivado por una necesidad de enfrentar las particularidades entre los múltiples modos de abordar el fenómeno de lo documental. De ahí que el objetivo del análisis no radique en establecer si se vislumbran, o no, diferencias sustanciales entre los objetos de estudio analizados en el Capítulo 3 y los aportados como antecedentes en el 2, ya que la acción de confrontarlos tendría como fin ampliar la visión histórica del asunto en una especie de panorámica atemporal. No obstante, es posible detenerse en ciertos aspectos identificables luego de practicado el estudio.

Por un lado, es pertinente pensar que la labor producida por las obras del Capítulo 2 se erige, en su mayoría, desde un lugar aún intuitivo. Es decir, en estos ejercicios existe una mayor consciencia contextual que del proceso artístico, por lo que la manipulación de los documentos se origina como un

modo para decir algo que se acerca al espacio social, aunque existen excepciones. Desde este punto de vista,

“Al representar un proceso histórico, o construido con materiales documentales, esto es, un relato de hechos *reales*, (...) [se] desencaja el problema de la *mímesis*, de la imitación, que ahora cae (...) en un abierto problema sobre la *realidad*, sobre la explicación de los acontecimientos sociales, o más concretamente sobre la corrección o incorrección de lo que postula la ideología respecto a lo que sucede en la *realidad*, en la *vida de los seres humanos*.”¹⁰⁸

Así, los objetos de estudio del Capítulo 3 ya no actúan solo desde el instinto, sino que desde la conciencia ante ciertos mecanismos de uso de los documentos, en una posible revisita a “lo documental”. La construcción dramática se establece, entonces, a partir de metodologías de trabajo particulares a cada proceso de investigación -tesis a demostrar, problemas a investigar, preguntas, entre otras- que devienen en maneras y estéticas específicas al momento de abordar los materiales. Lo último, generaría objetos dramáticos cuyas formas resultantes son consecuencia de lo sustancial, que sostiene al discurso, y no un objetivo para el trabajo final.

Por otro lado, la ejecución de dramaturgias en base a materiales documentales, hoy en día, se establece desde un punto de partida bastante más favorable para su configuración, ya que, en general, existe más información y cantidad de archivos –oficiales y no oficiales, así como un mayor

¹⁰⁸ DE VICENTE, C. Op. cit., p. 146.

acceso o posibilidad de acceso a las mismas. Es decir, socialmente, el espectro informativo ha sido ampliado. Hecho que no implica que la información esté a la mano, o que, en múltiples indagaciones, no sea pertinente y obligatorio generar documentos particulares a cada trabajo en un intento por resistir al aparato ideológico impuesto por las estructuras sociales dominantes. En relación a esto,

“(...) “el problema ya no es ampliar los límites del arte, sino probar las capacidades de resistencia del arte en el interior del campo social global”. Es decir, se trata de mantener una actividad artística autónoma en el interior de la cual sea posible plantear una práctica de resistencia frente a los modelos hegemónicos de relación y sociabilidad. Consecuentemente, tampoco se trata de romper definitivamente con lo espectacular, sino de proponer lo espectacular y lo objetual como generadores de acción.”¹⁰⁹

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, el mayor aporte de la investigación radica entonces en la generación de un registro de obras dramáticas chilenas en relación al uso de documentos extraídos de la realidad, a fin de concientizar y comprender diversas maneras de manipularlos.

Asimismo, la observación de procesos creativos contemporáneos, en donde los autores y compañías de teatro ejecutan la acción dramaturgica como un procedimiento compositivo más que integra la generación del discurso total de la puesta en escena, propiciaría reflexionar en torno a qué es lo que en la actualidad se comprende como dramaturgia, y cuáles serían sus alcances, límites y acciones. Lo mismo en relación al rol del dramaturgo.

¹⁰⁹ Bourriaud citado por José Antonio Sánchez. En: SÁNCHEZ, J. A. Op. cit., p. 264.

Dado el carácter descriptivo-exploratorio de esta investigación y su objeto de aprendizaje académico, la magnitud de la misma ha sido acotada a los materiales de estudio al alcance de la investigadora, sobre todo, por la inminente aparición de nuevas reflexiones en torno a conceptos tratados en el mismo –existentes en otros idiomas o que no se encuentran en el país-. Por consiguiente, si bien el estudio permite establecer una vinculación teórica con conceptos de las Artes visuales que son extraídos y aplicados desde esta disciplina ante la necesidad de generar cruces que posibiliten reflexionar en torno a las maneras en que un “documento textual” puede ser comprendido y utilizado al momento de trabajar dramáticamente, la investigadora es consciente de las aristas poco exploradas en relación a esta estrategia, en las que, por falta de tiempo, no es posible ahondar.

Sin embargo, esta memoria constituiría un aporte concreto para exploraciones venideras debido al análisis de ejercicios elaborados en Chile mediante el uso de materiales documentales que realiza, proceso que podría establecerse como una tendencia que continúa en desarrollo, la cual es imperioso examinar tanto en dramaturgias latinoamericanas como nacionales. Esto último, debido a que propiciaría la generación de preguntas que no buscan ser respondidas desde el mismo, sino que se establecen como un aliciente para el desarrollo de futuras investigaciones en torno al tema y su profundización.

¿Es realmente posible generar categorías en relación a la dramaturgia documental? ¿Cuáles son los objetivos del trabajo con lo documental, hoy en día? ¿Qué es y en qué consiste la dramaturgia contemporánea? ¿Puede definirse a la dramaturgia como una acción cerrada y unívoca? ¿Cuál es el rol del dramaturgo? ¿Es posible determinarlo? ¿Puede considerarse todo ejercicio que trabaja con materiales documentales como una “dramática documental” o “Teatro Documento”? ¿Es hoy la “dramaturgia documental” un proceso creativo que aporte a generar reflexiones en torno a la esfera de lo social?

“(…) [El arte] se instala en el intersticio social, esa zona (según Marx) de actividad económica que escapa a la regulación; la obra de arte es en sí misma un intersticio social. Y lo que la obra de arte propone es un modelo de organización, una forma, algo que puede ser trasladado a la vida cotidiana, o algo que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta. (...) el artista aparece ya no como “autor”, sino más bien como “incubador” o “conceptor”, abierto a un proceso marcado por la “promiscuidad de las colaboraciones”.¹¹⁰

¹¹⁰ Bourriaud citado por José Antonio Sánchez. En: SÁNCHEZ, J. A. Op. cit., p. 261.

BIBLIOGRAFÍA

Libros, ensayos, artículos o entrevistas:

ACEVEDO H., A. 1953. La cueca: orígenes, historia y antología. Santiago, Editorial Nascimento. 434p.

AGUIRRE, I. 1987. "Retablo de Yumbel". Concepción, Editorial Lar. 68p. (Editora, impresora y periodística Aníbal Pinto)

_____. 2010. La dramaturgia chilena de la generación universitaria. En: COMBEAU, R. y HURTADO, M. L. Chile actúa. Teatro chileno. Tiempos de gloria (1949-1969). Santiago, Programa de investigación y archivos de la escena teatral UC-Ed. Andros. pp. 122-127.

ARTÉS, P. 2008. Soporte teórico para la puesta en escena de "Mericrismas Peñi". Tesina de Licenciado en Artes. Santiago, Universidad Arcis. [s.l.] 68p.

_____. 2014. Entrevista realizada por Consuelo Zamorano. Santiago, Chile. [s.l.] 4p.

BARRALES, L. 2010. "H.P. (Hans Pozo)". En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Edit.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo IV. Santiago: Comisión Bicentenario Chile. pp. 269-297.

BARRÍA, M. 2004. "El Peso de la Pureza". Revista Conjunto (133): 43-57.

BAUDRILLARD, J. 2007. El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas. 2° ed. Buenos Aires - Madrid, Amorrortu editores. 136p. (Colección Nómadas).

BERNARDI, F. y HARCHA, A. 2003. "Kinder". Revista Apuntes (123-124): 143-153.

BURGER, P. 1997. Teoría de la Vanguardia. 2° ed. Barcelona, Ediciones Península. 189p.

CARVAJAL, F. y VAN DIEST C. 2009. Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008. Santiago, Editorial Cuarto Propio. 476p.

CASTRO, A. 1990. Vagando por los márgenes. Revista Apuntes (101): 44-49.

CERDA, C. e ICTUS. 2010. "Lo que está en el aire". En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Edit.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo III. Santiago: Comisión Bicentenario Chile. pp. 373 – 408.

D'AMICO, S. 1961. Historia del teatro dramático. Tomo III. México, D.F, UTEHA. 237p.

DE LA COMEDIA musical al teatro de protesta: Isidora Aguirre. 1971. Revista Conjunto (10): 45-47.

DE VICENTE, C. 2013. La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político. Madrid, Centro de Documentación Crítica. 373p.

DICCIONARIO DE la Literatura chilena - Obras: Ayayema. 1968. [En línea] Diario La estrella de Valparaíso, 12 Julio 1968. En: Biblioteca Nacional Digital, portal Memoria Chilena. [Consulta: Julio, 2014] <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0065072.pdf>>

EGAÑA, D. 2007. Narraciones de la tortura. [En línea] Tesis de Antropólogo Social. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales. <http://www.archivochile.com/tesis/07_ddhh/07ddhh0003.pdf> [Consulta: Agosto, 2014]

FOSTER, H. 2001. El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo. Madrid, Ediciones Akal. 235p.

GUARDA, V. 2003. No crezcas, no cambies jamás. [En línea] Portal de teatro chileno Telon.cl <<http://www.telon.cl/Entrevistas2003.htm>> [Consulta: Agosto, 2014]

GUERRERO, E. 2010. Profetizando una dolorosa realidad chilena. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. L. (Comp. y Edit.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo II. Santiago: Comisión Bicentenario Chile. pp. 367-370.

GUASCH, A. M. 2011. Arte y archivo, 1920 – 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid, Ediciones Akal. 320p.

HURTADO, M. L. (Ed.). 1997. Chile: de las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90. Revista Apuntes (112): 13-30.

_____. 2010a. 1973-1990: Creatividad y resistencia en tiempos adversos. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Edit.) Antología: un siglo de

dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo III. Santiago: Comisión Bicentenario Chile. pp. 17-35.

_____. 2010b. 1990-2010: De autorías escénico-dramáticas y textuales en la indagación de lo real desde la subjetividad. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Edit.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo IV. Santiago: Comisión Bicentenario Chile. pp. 17-37.

INFANTE, M. 2004. Prat seguido de Juana. Editorial Ciertopez. 121p.

_____. 2010. "Rey planta". En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Edit.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo IV. Santiago: Comisión Bicentenario Chile. pp. 237-257.

JEFTANOVIC, A. 2009. Conversaciones con Isidora Aguirre. Santiago, Frontera sur ediciones. 304p.

LAGOS, M. S. 1994. Nuevos lenguajes escénicos en el teatro chileno de creación colectiva y en el teatro español de vanguardia. [En Línea] <<http://trantor.sisib.uchile.cl/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=bd/tres.xis&base=bd&tipo=pa&rango=2&criteriouno=-a:&busquedauno=004354>> [Consulta: Mayo 2013]

_____. 1997. Teatro la memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90. Revista Apuntes (112): 104-114.

_____. 2006. Trilogía La Patria. Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos. Revista Apuntes (128): 124-131.

LA JUSTA VIOLENCIA. 1969. [En línea] Revista Telecrán. Santiago, 29 Agosto 1969. En: Biblioteca Nacional Digital, portal Memoria Chilena. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80060.html>> [Consulta: Julio, 2014]

LEHMANN, H. T. 2013. Teatro Posdramático. D.F México, Cendeac y Editorial Paso de Gato. 478p.

MARCHÁN F., S. 1997. Del arte objetual al arte de concepto. 7° ed. Madrid, Ediciones Akal. 483p.

MEZA, G. 1995. "Cartas de Jenny". En: Murmuraciones acerca de la muerte de un juez y otras dos murmuraciones. Santiago: LOM ediciones. pp. 71-118.

MORENO J., A. 2004. La mujer gallina: seguida de Todos saben quién fue y Sala de urgencia. Santiago, Editorial Ciertopez. 167p.

PAVIS, P. 1998. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. 4° ed. Barcelona, Paidós. 608p.

PEREIRA, S. 2003. Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández. Santiago, Editorial Universidad de Santiago. 427p.

PINEDA, J. y SIEVEKING, A. 1968. "Peligro a 50 metros". Revista Apuntes (70) 60p.

PIÑA, J. A. 2010. Contingencia, poesía y experimentación. Teatro chileno 1976-2002. Santiago, RIL editores. 406p.

PISCATOR, E. 1957. Teatro Político. Buenos Aires, Editorial Futuro. S.R.L. 255p.

RIVEROS, J. 2003. "Provincia señalada: una velada patriótica". Santiago [s.l.] 27p.

ROJO, S. 2010. Los papeleros de Isidora Aguirre y el teatro épico. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Edit.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo II. Santiago: Comisión Bicentenario Chile. pp. 147-150.

ROMERA, A. 1955. Antonio Acevedo Hernández, Premio Nacional de Teatro. [En línea] Biblioteca Nacional Digital, portal Memoria Chilena. <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0017668.pdf>> [Consulta: Agosto, 2014]

SÁNCHEZ, J. A. 2007. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid, Visor Libros. 325p.

SOTO, C. 2010. La pérgola de las flores: testimonios de escritura y de escena. En: BARRÍA, M. y HURTADO, M. (Comp. y Edit.) Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010. Tomo II. Santiago: Comisión Bicentenario Chile. pp. 367-370.

TAYLOR, D. 2009. Performance e historia. Revista Apuntes (131): 105-123.

TEATRO PÚBLICO. 2010. "Celebración". Santiago, Chile. [s.l.] 51p.

UGALDE, B. 2007. "Kinder": un texto que se escenifica en cuerpo. [En línea] Tesis de Licenciada en lengua y literatura hispánica con mención en literatura. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/ugalde_b/html/index-frames.html> [Consulta: Agosto, 2014]

URQUETA, J. 2014. Entrevista realizada por Consuelo Zamorano. Santiago, Chile. [s.l.] 6p.

VILLEGAS, J. 1995. María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro. [En línea] Latin american Theatre review. University of Kansas, USA. pp. 19 – 37. <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1054/1029>> [Consulta: Julio 2014]

WEISS, P. 1976. Notas sobre el Teatro Documento. En: Escritos Políticos. Barcelona, Editorial Lumen. pp. 97-110.

Páginas web:

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Portal Memoria Chilena. 2014. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html>> [Consulta: Abril, Junio, Julio, 2014]

SITIO CHILE ESCENA. Memoria activa del teatro chileno. 2014. [En línea] <<http://www.chileescena.cl/index.php>> [Consulta: Marzo, Julio, Agosto 2014]

SITIO TRYO TEATRO BANDA. 2014. [En línea] <http://www.tryoteatrobanda.cl/?page_id=133> [Consulta: Agosto, 2014]

ANEXOS

Entrevista a Patricia Artés.

(Directora Compañía Teatro Público)

Consuelo Zamorano (C.Z.): Estoy haciendo una investigación en torno a la composición de estructuras dramáticas a partir de un material concreto que está sacado de un documento real. Entonces me interesa saber cómo trabajaste en las obras *“Mericsmas Peñi”* y *“Celebración”* en este sentido. ¿Por qué trabajar con documentos?

Patricia Artés (P.A.): La gracia del documento es que justamente, como lo decía Brecht y un señor, Didi-Huberman, en su texto *“Las imágenes cuando toman posición”*. Él hace todo un trabajo sobre las cosas que hizo Brecht, respecto de sus diarios de trabajo y diarios de guerra, que hizo un montón de montajes de fotos de la guerra. Bueno, lo que dice este tipo es que los documentos encierran, al menos, dos verdades. La verdad primera, que por lo general es la falsa, o la que no interesa, y después viene otra verdad. Por lo tanto, lo interesante de un teatro documento es que justamente el documento no es contestable. Sí, una ficción.

Entonces, en ese sentido, lo que se expone en *“Mericsmas Peñi”* si bien es el conflicto mapuche, entre comillas, lo que se pone en juego son personajes con distinta construcción. Ponte tú, uno que es más de una militancia de izquierda de los ochenta, otra media anarquista, que sé yo, que no tienen causa en ese momento para seguir luchando y que ven una salida en eso del conflicto mapuche. Y se pone en tensión, un poco, cómo desde los chilenos podemos hacerlo. Es como toda otra historia. De hecho la estamos revisando porque la vamos a remontar y, de verdad, a mí me parece sumamente inocente en este tiempo. Pero por cierto lo que sí nosotros hicimos, porque también era esa nuestra pulsión, fue estudiar un montón.

C.Z.: Hicieron una investigación.

P.A.: Claro, por ejemplo, leímos mucho a José Bengoa, que es un historiador chileno de los más serios y contundentes que ha estudiado el conflicto mapuche. Se hizo una investigación, fuimos a charlas. Muy involucrados con el tema porque también nos parecía que era importante, porque nosotros también teníamos una pulsión respecto al tema. Pero, en términos concretos, más allá de lo que puede haber servido ese material para dar una verosimilitud, un punto de realidad al discurso político de los personajes, eso no se puso en juego en la obra a nivel discursivo.

C.Z.: Sí, pero eso igual es una manera de construir. Lo que pasa es que lo que a mí me interesa de ese tipo de trabajo en particular se basa en lo que hizo la Isidora Aguirre en todos sus trabajos de investigación, casi etnográficos, antropológicos. Entonces, en ese sentido, también tiene que ver con una investigación que ayuda a sustentar las bases de la ficción que tú construyes. Más allá de lo que sea.

P.A.: Por cierto. De hecho, también que nadie sepa de ella, eso a nosotros... Es que había unas telas con unos pinos que tenían unas luces... Bueno, eso vino de un imaginario porque nos metimos en el tema de la representación cultural del pueblo mapuche, la cosmovisión, de ahí lo sacamos, por eso los colores. No fue azaroso, todo tenía una razón. Había un video que era un sueño de un personaje, había un acento respecto a los sueños porque los mapuches tienen un rollo con el mundo onírico. Había un personaje, que era el de la Javiera, que habitaba ese mundo, y eso salió de un lugar que tuvimos que estudiar.

C.Z.: Y, ¿cómo organizan la investigación? ¿En base a una estructura, o a una hipótesis...?

P.A.: Claro, lo que pasa es que en *"Mericrosmas"* fue en tanto darle un peso, un universo a la obra. Había una pulsión nuestra, que sabíamos que teníamos que hablar de esto, porque esto era importante y no podía ser. Y eso se tuvo que fundamentar, y construir este universo de ficción.

Con *"Celebración"* no fue así. Eso tuvo una metodología, sí, más clara. Ahí, establecimos episodios y fuimos estudiando, no de una manera lineal la historia, pero sí por problemas. Entonces, no sé, ponte tu uno que se llamaba "La sangre". Ahí sí que tuvimos que plantear una tesis. En términos generales, uno podría decir algo así como que Chile no ha sido construido por sus héroes sino que por los anónimos y las múltiples historias paralelas. Y este país sin los trabajadores ni las clases populares no existiría. Esa era la tesis de la obra y esos fueron los episodios. Entonces, no sé, por ejemplo: "La sangre". Y ahí empezamos a estudiar con disertaciones y materiales que poníamos en común, por periodos evidentemente también históricos pero en ese problema, como el aparato de la violencia de estado ha ido acallando los procesos emancipatorios en la historia de Chile. También lo que pasa es que muchas se fueron constituyendo en escenas más que en episodios, porque todo eso fue mutando. Yo planteé un tipo de trabajo, planteé los episodios, y después evidentemente con la cantidad de materiales. O sea, para llegar a la escena de la fiesta estuvimos no sé cuántos meses cachando el universo popular, el barrio "La chimba", que podría llegar a ser otra obra.

C.Z.: Pero, en el fondo, tú planteaste una estructura a seguir en base a conceptos macro y ahí fueron generando cada cuadro o cada escena. Y, ¿cómo hicieron la selección y la composición? ¿Cambiaste el orden?

P.A.: Sí, claro. Es que tiene que ver con la lógica de montaje. Más allá de las referencias uno no sé porque establece ese mecanismo de pensar, si finalmente es eso. Es un mecanismo de pensar que uno ve en escena. Porque es como lo que hacía justamente Brecht en estos diarios cuando ponía montajes con estas fotos de la guerra con las poesías y, en fin. Que en el fondo, él planteaba un tipo de imagen crítica, que opinaba sobre algo. Toma posición la imagen. En este sentido, el poner una fiesta con algo y después que venga un texto de Recabarren. Eso, está redondeando lo otro. Está opinando sobre lo que pasa ahí. Es como una cita. Todo el tiempo se trabaja completando de alguna u otra manera, un cuadro, una imagen, una escena, con otra. Si bien es cierto son autónomos, pero hablan. Hay una pieza de montaje ahí, y ese fue mi trabajo, que es grande. Funciona como editor. Como si uno estuviese grabando mucho para hacer un documental, y llevas muchas horas y tienes que ver cómo haces la síntesis y, en el fondo, cómo pones los acentos para que se narre o podamos empezar a acercarnos a la tesis que estamos planteando en la obra.

C.Z.: Y, ¿el texto de Recabarren ustedes lo utilizaron textual?

P.A.: Sí, hay varias cosas que son textuales ahí. Muchas citas. La de Droguett, la de Matte. Un momento, lo de Puerto Montt, la versión oficial es la “versión oficial” que salió en alguna prensa que en este momento no me acuerdo, pero que está en internet. Bueno, la Bachelet... Esas ya son citas, y hay hechos históricos puntuales, también.

C.Z.: Claro, lo que pasa es que en base a los hechos históricos ustedes construyen, hacen una representación basada contextualmente, pero una representación finalmente.

P.A.: Pero no una ficción como en el caso de *“Mericrismas”*. Lo interesante de esa escena es que finalmente se pone en tensión el tema de la violencia. Al tirar a colación a la Bachelet es eso lo que interrumpe porque es una ilustración de una matanza, poniendo los palitos, haciéndola toda, narrándola. Entonces, sí, yo creo que *“Celebración”* evidentemente es un teatro de documento.

C.Z.: Sí, es más claro.

P.A.: Y en ese sentido, a propósito de Weiss, en la obra *“El fantoche Lusitano”* (...) No es que nosotros nos hayamos basado en ella, pero ese texto va contando, hay una relación ahí que se establece, una relación social, desde un

mundo más desde la ficción, pero él pone datos que son incontestables, de alguna manera, de la realidad respecto de la precarización de los africanos. Es una obra que habla sobre los procesos de colonización y liberación en África.

(...)

En el fondo, también ciertos procedimientos que aparecen con ánimo, justamente, de hacer una operación de teatro político, terminan siendo operaciones que sirven para lo que sea. Y bien ya lo sabemos con Brecht. Si todo el mundo... el distanciamiento...tu entiendes... De hecho, yo creo que el teatro contemporáneo no se puede entender sin Brecht. Y no estoy hablando del aspecto político. Es interesante pensar en todo lo que él llegó a cambiar el teatro.

(...)

Finalmente, uno tiene como destellos, imágenes de lo va a poder ser algo como una obra, pero finalmente son los procedimientos los que te van hablando y te van dando los caminos de cómo llegar a que eso sea una obra. Al revés, hay gente que parte por lo formal. Aquí lo formal es un camino, no es un lugar estético, y ahí hay una diferencia radical.

Santiago, Agosto 2014.

Entrevista a Jesús Urqueta

(Director Teatro Versión Oficial)

Consuelo Zamorano (C.Z.): Bueno, yo quisiera conversar contigo acerca de las obras “C (Civil)” y “Ele (la oficina)” porque estoy haciendo un análisis de dramaturgias construidas a partir de material documental, entonces me interesa saber cómo tú te enfrentaste a esos documentos, cómo trabajaste con ellos. Pero primero que todo me gustaría saber cómo partió esta investigación para la creación de “Ele (la oficina)”. ¿Qué te motivo a trabajar con este tipo de material?

Jesús Urqueta (J.U.): Yo estudié un Magíster entre el 2004 y el 2007 en la (Universidad) Mayor, que era un Magíster en Artes con mención en Pedagogía Teatral. Estaba a cargo el Héctor Ponce con la Soledad Lagos, y el objetivo fundamental del Magister era formar identidades de pedagogos. Entonces, en todas las asignaturas que tú tenías, ellos te iban entregando material para que tú formaras tu identidad. Y ahí el ramo del Alfredo Castro, por ejemplo, que fue de dirección, y la metodología de investigación de la Soledad a mí me empezaron a hacer sentido, y me acordé que yo estudie dos años Periodismo y fui periodista mucho tiempo. De hecho, ese Magíster marca un vuelco en mi concepción del teatro. Primero me fijo en Chile, porque siento que hay que hablar de acá, y después pienso que tengo a qué recurrir, que fueron dos años, bueno y finalmente fueron cuatro con los que trabajé, cuatro años de Periodismo. Y desde ese lugar empezó la inquietud. De hecho, el Magíster es el génesis de la Compañía. Entonces claro, no me olvidé que era periodista, y ahí ya me daban las metodologías de investigación que yo ya sabía y las dominaba, para poder hacer teatro.

C.Z.: O sea, aplicaste metodologías de Periodismo.

J.U.: Sí.

C.Z.: Y, ¿en qué se basaban?

J.U.: Primero, yo me planteaba cuál era mi objetivo. Entonces, el objetivo mío y el de la Compañía, antes que todo, es que el público no salga hablando de teatro sino que salga hablando de política. Ese es el objetivo fundamental. Entonces, con ese objetivo nosotros planteábamos que, sobre todo en las obras que tú estás investigando, queríamos demostrar nuestra tesis de Compañía que

es que la concertación tiene las manos manchadas con sangre igual que la dictadura.

C.Z.: ¿Esa fue la de las cinco obras que hicieron?

J.U.: Sí, de las cinco obras. Esa fue la Pentalogía donde habían obras mías y obras del Víctor Montero, pero eran super distintas. Entonces, yo elegí capítulos que a mí me interesaba investigar, que eran la transición a la democracia y el ciudadano. Y esos dos hitos los lleve a este lugar periodístico que yo tenía. En primera instancia, mi objetivo en “La oficina” fue demostrar nuestra tesis. Mi objetivo fue decir, “ya, ¿qué episodios ocultos hay?”. Y ahí empezamos a investigar. Empecé a leer mucho en relación a la transición a la democracia, desde el 1991 hasta todo el gobierno de Aylwin, más o menos.

C.Z.: En general.

J.U.: Sí, sí, en general. Porque, aparte, esos años, el 94 y 95, fueron los años que yo estudié Periodismo, entonces también yo lo había vivido. A mí, por ejemplo, me había tocado todo el caso del Mamo Contreras, el Brigadier Espinoza, los habíamos visto en vivo en la tele mientras los juzgaban. Analizábamos. Entonces, en un momento, revisando uno de estos episodios, me encuentro con Marco Olea Gaona, que era un tipo que habían asesinado en El Quisco porque había entrado a robar a un banco. Y yo dije, “Olea Gaona estaba metido en el asesinato de Jaime Guzmán, si no me equivoco”. Y empecé a investigar. Y sí po. Y ahí descubrí “La oficina”, y ahí me acorde de “La oficina”, y dije, “chiquillos, esto es”. Pero, claro, teníamos hojas, y hojas, y hojas, y hojas de material. Nosotros contratamos a dos periodistas. Los periodistas hicieron una investigación tremenda. Teníamos registros, teníamos documentos, teníamos testimonios, teníamos todo. Entonces, yo dije, “ya, para esto, la mejor forma es mostrar los documentos como son, porque para lograr nuestro objetivo, que es que la gente nos crea, tenemos que tener la prueba verídica”. Y ese es el documento, finalmente.

C.Z.: Claro, sí.

J.U.: Y desde ese lugar mi primer objetivo fue decir, “ya, lo vamos a hacer como un informe especial”. Que ese fue el modo en que se montó, de la puesta en escena. Los actores no eran actores, los actores eran un material, y desde ese lugar es bien contemporáneo, eran un material al servicio de la puesta en escena. Entonces, de repente era Jaime Guzmán, de repente opinaba desde él, de repente se transformaba en Marcelo Schilling, el mismo actor.

C.Z.: Claro, o sea, cumplía un rol.

J.U.: Sí, distinto durante la puesta. De repente su función era poner “play”. Decirte, “esto fue lo que proyectamos”, “play”. Entonces, desde ese lugar funcionaba el uso de documento como prueba verídica.

C.Z.: Y ustedes utilizaban los documentos textuales, ¿o los trabajaron?

J.U.: No, mira, en “La oficina” teníamos hartos planos. Había un plano que era la entrevista callejera. El Andrés Reyes conmigo con nuestra cámara en la calle entrevistando gente, así muy informalmente. Había otro que era guiado por los periodistas donde había una entrevista formal, de una hora, hora y media, con el hermano del Chelo Parada, que era periodista también, y que nos puso un formato que parecía informe especial. O sea, era como un fondo especial abajo. Todo muy profesional, que iba a una tele. Y otro, que también era un formato callejero, pero que hice yo, porque hablé, por ejemplo, con el Marco Enríquez (Ominami), que en ese momento era diputado. Yo con él soy muy amigo desde chico, y le dije, “necesito ayuda, quiero hacer esta obra”. Y me dijo, “ya, mira, ponte terno, ándate un día al Salo, y yo te voy a meter al Congreso camuflado y te voy a dejar una hora para que hagas lo que quieras”. Y efectivamente, entrevisté al senador Larraín, hice unas tomas de Belisario Velasco. Él me llevo el día que discutían el Transantiago, entonces estaban todos. Ahí agarré a Jorge Burgos. Jorge Burgos no me quiso responder. Y así fuimos, era una estructura reconocible porque la había estudiado yo.

C.Z.: Tenías distintos tipos de material, por así decirlo.

J.U.: Distintos tipos de material. Yo le mandé hacer una tarea, por ejemplo, al Andrés Reyes, que era que escribiera un personaje y entrevistara a alguien. Y el Andrés Reyes creó un estudiante y entrevistó a Fiscales Ad-hoc, al Alvaro España. Y la obra partía con el Alvaro España hablando, a partir de su historia, sobre los organismos de inteligencia. En un momento todo se vinculaba a los organismos de inteligencia de la democracia. Y así fuimos construyendo. Utilizamos técnicas, también, del Teatro Político de Piscator. (...) Hacíamos recreaciones, hacíamos sketches, hacíamos foro dentro de la obra, había un debate.

C.Z.: ¿Con la gente?

J.U.: Con la gente, la gente hablaba. La obra duraba depende lo que duraba el foro. En Valparaíso, perdón en Punta Arenas que fuimos a Cielos de Infinito, nuestra obra duro como dos hora y media porque duró como cuarenta minutos el foro. Entonces, todo dependía de eso también.

C.Z.: ¿Y la manera en que tú finalmente construiste la obra? Para la estructura narrativa de la obra, tú tuviste que seleccionar el material.

J.U.: Sí, y ahí yo me guío como en una tesis. En ese trabajo fue una tesis. Introducción, marco teórico, desarrollo, conclusiones. Derecho a réplica, conclusiones. Porque también dimos la oportunidad del derecho a réplica que es una etapa media periodística.

C.Z.: Así construiste la estructura. En base a una tesis que era...

J.U.: Sí, que era que el fin había justificado los medios. Que para que la democracia permaneciera, ellos habían tenido que ensuciarse las manos. Y habían traicionado a los que los habían apoyado.

C.Z.: ¿Y en base a eso como seleccionabas el material?

J.U.: Primero lo que era más claro para nuestra tesis, y también lo que era objetivo. Había muchas cosas. Había una estructura que era: Ellos partían hablando de política, de la noticia del día, era una improvisación en relación a "x". Yo les decía, "ya, hoy día van a hablar sobre esto". Sobre eso siempre se llegaba al concepto de democracia y se definía lo que era democracia. Desde ese lugar, la Daniela Tobar preguntaba, "¿existe la democracia?", y esa era la primera introducción. Después de eso, había una exposición al público donde se hablaba de la introducción: ¿qué es ser una persona?, ¿cómo se comporta una persona?, ¿qué puede hacer una persona por una idea?, ¿puede ser capaz de traicionar sus ideas? Empezamos a hacer la introducción a nivel textual también. Y ahí decíamos: "hoy día, les vamos a contar una historia que quizás ustedes no conocen. Quizás nos crean o no nos crean, pero, bla bla bla". Y ahí, creo que era la entrevista de España, y después de la entrevista de España, se daba por iniciada recién la obra, que era: "todo partió con la muerte de un senador". Y ahí nosotros usamos videos de "Marat Sade", me acuerdo, que tiene que ver con darle nuevos sentidos a textos antiguos, que era algo de Piscator. Y ahí empezamos a contar la historia de "La oficina". La historia de cómo se formó "La oficina", correlativamente. Pero también íbamos tratando de armar todo. En ese tiempo era larga porque eran muchos actores. Entonces, primero contábamos el asesinato de Guzmán. Después del asesinato de Guzmán, contábamos que era el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, porque, más encima, había sido una facción del Frente, no el Frente el que lo había matado, decía el "Frente Autónomo". Entonces, teníamos que dejar claro muchas cosas para que la gente también fuera comprendiendo.

C.Z.: Y en esa manera de contar, ¿utilizaron recursos teatrales y el archivo o el documento?

J.U.: Sí, había, por ejemplo, en la explicación de “La oficina”, nosotros la explicábamos dos veces. Una desde el teatro, con una sátira, un sketch tremendo, donde nosotros nos burlábamos de todos ellos. Y después de eso, entraba la Ana María López con la Daniela Tobar y hacían una disertación universitaria con transparencias donde dejaban todo claro: Video, “play video”, Marcelo Schilling, foto. Y te dejaban todo claro.

C.Z.: ¿Y para eso se basaron en toda la información e hicieron un texto nuevo?

J.U.: Sí, como una nueva gran dramaturgia para contar. El objetivo era que la gente supiera que era “La oficina”.

C.Z.: ¿Y de repente leyeron material de archivo encontrado textual?

J.U.: Sí, todo, textual, citados, y se mostraban los libros. Había una parte que era: “Según Ascanio Cavallo en su libro “La historia oculta de la transición”, cito, página ciento tanto: el ministro Velasco, bla, bla, bla.” Y ella mostraba el libro. Y había otra escena, también, que aparecía hablando Jaime Guzmán con la mamá, y de repente se quebraba y la mamá decía: “Según este libro, “Jaime Guzmán, vida y muerte”, esta conversación la tuvo momentos antes de su muerte, con su madre. Era muy así la obra.

(...)

C.Z.: ¿Y en relación a “C (civil)”?

J.U.: Todo el texto de “C (civil)”, lo dijeron todos mis entrevistados. Yo entreviste a ciento cincuenta personas. Y lo que hice fue transcribir las ciento cincuenta entrevistas y decir, “ya, cuál historia quiero contar. Qué texto me sirve, qué texto me sirve, qué texto me sirve, qué texto me sirve. Esta frase me sirve, este párrafo me sirve”. Y fui armando un texto nuevo pero compuesto de puras entrevistas de otros, de textos de otros.

C.Z.: Y ahí, yo, bueno, leí que tú partiste de un reportaje o de una encuesta, de una consulta ciudadana.

J.U.: Más que consulta. Ahí mucha gente desvirtuó. Yo me acuerdo que el Pedro Labra puso una encuesta en su crítica, y no fue una encuesta, fue una entrevista. Yo te decía, “oye Consuelo, te quiero hacer una entrevista. Ya. Puedo ir a tu casa”. Llevaba una pauta de preguntas y te empezaba a preguntar sobre el descontento. Te hacía una entrevista formal. Y después de eso, me iba para la casa y la transcribía entera.

C.Z.: Pero tu partiste, entonces, en base a una idea. A una tesis en tu cabeza que tu querías demostrar de alguna manera.

J.U.: Sí, una tesis. Que era que la violencia es la última arma del ciudadano para contrarrestar el sistema. Entonces, todo mi lugar era saber si la gente estaba dispuesta, de alguna manera, creía que finalmente, si no había solución, si no confiaban en las autoridades, la acción violenta podría surgir. Que era como la gran tesis.

C.Z.: Y, ¿qué resulto?

J.U.: Que sí po. De hecho, la obra trataba sobre eso.

C.Z.: Ella ponía bombas, ¿no?

J.U.: Ponía una bomba en la Moneda. Pero más que nada, lo que hacía era convencer al otro. Esa era la vuelta que le daba yo a la puesta en escena. Lo que ella hacía era convencer al otro, o despertar en el otro una inquietud, que si tú me convences a mí, yo voy a estar frente a otra persona después. Y así terminaba la puesta en escena. Esas son las dos formas que yo utilicé.

C.Z.: Claro, porque en “C (civil)” tú haces una dramaturgia nueva. ¿Y es un monólogo?

J.U.: No, es un dialogo, pero la voz la llevaba la protagonista que era la Loreto Aravena. Sí, ella llevaba la voz. La otra estaba amarra y hablaba de repente.

C.Z.: ¿Porque la historia era que ella tenía secuestrado a alguien?

J.U.: Sí, tenía secuestrada a alguien en su casa para decirle, “mira la mierda en la que estoy. Yo por esta mierda voy a hacer volar todo”.

C.Z.: Otro igual que ella, finalmente.

J.U.: Sí, de la misma edad. Era un par.

C.Z.: Claro. Es interesante porque son dos mecanismos distintos.

J.U.: Sí.

(...)

C.Z.: Y, ¿por qué trabajar con materiales de la realidad?

J.U.: Yo lo hago porque siento que no hay otra forma. Porque yo hago teatro con derecho a réplica. Siento que la única forma de entender el derecho a réplica ciudadano es con material real. Es porque yo nunca he leído novela, por ejemplo, nunca enganché con la novela, desde chico. Pero sí leo mucha historia, leo mucha sociología, leo muchas otras cosas. Porque, por algo me gustó el Periodismo, y no me gustó otra cosa. Y por algo también terminé dirigiendo y no actué, si también me pasa por eso.

Santiago, Julio 2014