

Tentativa panorámica sobre dramaturgia en Chile y el trabajo con material documental (1950-2000)

Panoramic Attempt on Dramaturgy in Chile and the Work
with Documentary Material (1950-2000)

Consuelo Zamorano Cadenas

Universidad de Chile, Santiago, Chile

consuelo.paz.z@gmail.com

Resumen

El presente artículo propone una visión en torno a la dramaturgia construida con material documental extraído de la realidad, comprendiéndola como un sistema de archivo contenedor de diversos tipos de documentos, a partir de la integración de nociones aportadas por el paradigma del archivo (Guasch) proporcionado por las artes visuales. Por tanto, mediante el análisis panorámico de obras dramáticas chilenas elaboradas entre 1950 y 2000, que utilizan este tipo de materiales desde diferentes perspectivas, la reflexión se plantea en torno al concepto de dramaturgia documental.

Palabras clave:

Nicanor Parra - teatro - montajes - interdiscursividad.

Abstract

The present article proposes a vision about dramaturgy constructed with documentary material extracted from reality, understanding it as an archive system that contains diverse type of documents, based on the integration of notions contributed by the archive paradigm (Guasch) provided by the visual arts. Therefore, through the panoramic analysis of Chilean pieces elaborated between 1950 and 2000, which use these kind of materials from different perspectives, the reflection is raised around the concept of documentary dramaturgy.

Keywords:

Documentary dramaturgy - document - archive - Chilean theatre.

*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*

(De Vicente 241)

En el año 1964 Erwin Piscator¹ (1893-1966, Alemania) puso en escena la obra *La indagación* del dramaturgo alemán Peter Weiss (1916-1982). Weiss, al igual que Piscator, observaba cierta imposibilidad del arte de la época por hacerse cargo y representar el acontecer que se experimentaba en la sociedad, por lo que quiso destruir todo aquello establecido como norma, poniendo en duda las imágenes, y haciendo explotar la solidez del lenguaje. *La indagación* es un extracto del juicio llevado a cabo entre los años 1963 y 1965 por los crímenes cometidos en Auschwitz; Weiss asistió al juicio durante meses. Su intención al escribir la obra era comunicar hechos objetivos, tal como fueron expuestos en el proceso y que se filtraban en las defensas de los acusados, de tal forma, que la dramaturgia consolidara un relato documental a través de la “aparición de un *objeto sólido*, resultado de las declaraciones de los testigos y los apuntes de realidad” (Sánchez 189, énfasis mío). 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.

Tras largos años de práctica en relación con esta inquietud, Peter Weiss estableció el concepto de “teatro documento”. Para el autor, este se constituía como una investigación científica sustentada en la documentación, cuyo objetivo no radicaba en mostrar una realidad momentánea, sino en informar sobre diversos fragmentos sacados de la vida misma. Se realizaba una selección que se concentraba sobre un tema determinado, generalmente social o político, en un intento por confeccionar un ejemplo o modelo de fenómenos a través de la inclusión de contenidos que sucedían más allá de la esfera artística.

La dramaturgia documental necesitó del uso de mecanismos de montaje que, en reiteradas oportunidades, optaban por la exploración en el contenido textual de los documentos. Estos, al ser comprendidos como pura materialidad, mediante su utilización permitían generar un significado nuevo, no dicho, con base en la composición y conjugación de sentido. Por tanto, muchas veces los materiales que se utilizaban operaban como fracciones o piezas, y la totalidad se articulaba a partir de su reunión a fin de producir “algo que no existía antes”, de “presenta[r] una realidad única” (De Vicente 244). De tal manera, la ejecución de estos procedimientos derivó en la génesis de un trabajo de recopilación de material 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. Este hecho, a su vez, integró una nueva manera de ver el realismo, debido a la ampliación que experimentó la noción de dramaturgia al ofrecer una mirada alternativa al modelo dominante de concepción de la obra dramática.

Desde esta perspectiva, podríamos entender la dramaturgia como un sistema de archivo, contenedor de un corpus particular de material documental extraído de la realidad. Según Anna

1 Se lo asocia como impulsor del concepto estético de “teatro político”. Según César de Vicente, Piscator “no inventó o desarrolló ningún nuevo género teatral sino encontró un concepto estético, que llamo teatro político y que le permitía establecer... 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” (142).

María Guasch, el archivo constituye un paradigma dentro de las artes visuales que implica una “creación artística basada en una secuencia mecánica” (9). A diferencia de prácticas que se dedican a almacenar, coleccionar o acumular que tienden, más bien, a asignar de manera amorfa o indeterminada un lugar, el archivo contiene el hecho de consignar, “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” (10). El archivo opera como un dispositivo documental “que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación” (13), convirtiendo una información histórica, perdida o desplazada, en físicamente presente usando un sistema no jerárquico.

Así, el archivo no sería la definición de algo concreto, más allá de la idea de “objeto sólido” (Sánchez 189) planteada por Weiss en relación con la dramaturgia documental, sino que podría ser explicado como “una tendencia o un intento de forma de ser” (Guasch 167). Se trata de un corpus que nunca es absoluto. 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, el texto dramático. Por lo que, 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 pretexto, mediante un procedimiento de alegorización, o debido a la comprensión del mismo como un objeto arqueológico.

Teniendo en cuenta que estas tentativas también se expanden a textos dramáticos en Chile, la revisión de las obras propuestas posibilitaría ampliar el sentido de lo que se entiende por dramática documental, para generar una primera aproximación al proceso de evolución que sostiene el trabajo a partir de documentos desde mediados del siglo 20 y hasta inicios del 21. Esta exploración constituiría un rastreo de ejemplos particulares que se rescatan en relación con la práctica dramática en sí. Por tal motivo, se intuye que, si bien las obras referenciadas a continuación no son las únicas que ejercen este procedimiento en la dramática chilena, logran dar cuenta eficaz de dicho proceso, por lo que constituyen hitos en torno al trabajo con documentos de archivo y sus diversas maneras de desarrollarse desde, aproximadamente, los años 1950.

Se considerarán como documentos de archivo: autobiografías, cartas, declaraciones, discursos, entrevistas, testimonios, crónicas, reportajes, noticias, encuestas, estadísticas, entre otros textos que den cuenta de la realidad. Además, se incluirá dentro de estos parámetros aquel material literario cuyo objeto de creación no es la ficción, sino la narración de sucesos acontecidos en lo real, como las novelas autobiográficas y ensayos teóricos e históricos.

Un antecedente en Chile: Antonio Acevedo Hernández

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, se han basado en conflictos reales de ciertos habitantes del país, personajes, episodios o eventos históricos. Desde este lugar, algunos de ellos crean relatos de ficción que pretenden reconstruir o hacer memoria sobre sucesos del acontecer nacional en un afán más didáctico o de educación cívica.

No obstante, el trabajo a partir de la inclusión de fuentes y materiales extraídos de la realidad a la manera de archivos es un ejercicio identificable concretamente dentro de la dramaturgia recién a partir de los años 1950, y que presenta un antecedente previo en el trabajo del dramaturgo Antonio Acevedo Hernández.

En obras como *Almas perdidas* de 1919 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. En sus palabras: “En muchas de mis comedias he intercalado, dentro de la acción canciones, cuecas, romances y cantares populares” (Acevedo Hernández 141). Por tanto, si bien se presume mayor la cantidad de obras donde el autor realiza este procedimiento², en las dramaturgias mencionadas utiliza materiales de la tradición oral de la época que traspasa expresamente al texto.

Así también, Acevedo Hernández realiza un fuerte trabajo de documentación en obras dramáticas como *Chañarcillo* (1936) y *Joaquín Murieta* (1936). Tales trabajos están inspirados en historias verídicas, sin embargo, desarrollan “con libertad situaciones y conductas que concilian la correspondencia de la documentación básica estudiada con los requerimientos del género utilizado” (Hurtado, *Dramaturgia chilena* 161). 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. En una crítica a su labor se declara que “habla Acevedo lo que vivió. Y traza siempre una serie de hechos insertados en la trama de unos datos seguros, preñados de realidad” (Romera 174), más aún, “. . . es una forma coloquial tomada de la misma calle y proyectada en la obra con las exigencias mínimas de una transcripción al plano artístico” (Romera 176). Por consiguiente, su dramaturgia se distanció de los cánones estéticos establecidos por el mundo del arte y su trabajo fue marginado por bastante tiempo. De tal forma, pocos dramaturgos efectuaron reflexiones similares a las declaradas por Acevedo Hernández en cuanto a la comprensión del teatro como lugar de experimentación donde se le podía dar cabida a materiales extraídos de la realidad.

2 Para más detalles revisar, en relación con sus obras dramáticas Pereira, Sergio. *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2003 (en especial páginas 355-421); y Hurtado, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, teatralidades, historicidad*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011. Para más información sobre algunas de sus investigaciones en torno a lo popular, ver Acevedo Hernández, Antonio. *La cueca: orígenes, historia y antología*. Santiago: Editorial Nascimento, 1953.

Primeros indicios: el documento como pretexto y modo de reciclaje.

... 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

(Guasch 46)

Una vez entrada la década de 1950, es posible distinguir el trabajo de ciertos jóvenes escritores y escritoras chilenas que 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. Influenciados por diversos autores extranjeros, abordan el rol de la dramaturgia desde una mirada un tanto al margen de las prácticas convencionales acostumbradas hasta ese entonces, por lo que en la elaboración práctica de sus reflexiones se detectan los primeros indicios de una cierta conciencia con relación al trabajo con materiales documentales extraídos de la realidad.

María Asunción Requena (1915-1986), en 1953 escribe *Fuerte Bulnes*, primera obra del repertorio de autores jóvenes que el Teatro Experimental de la Universidad de Chile lleva a escena en 1955. En ella, la dramaturga indaga en un hecho histórico de importancia nacional: la conformación y fundación del Fuerte Bulnes, en la zona de Magallanes. En un análisis y recopilación de material de noticias en torno a la obra de Requena hecha por el académico Juan Villegas, es posible apreciar que “el texto es un drama que reconstruye un episodio histórico de un grupo de colonos que mueren debido a las inclemencias climáticas y al abandono” (22). 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—, la autora narra “dramáticamente la ‘fábula’ de algunas *existencias históricas*, eficazmente combinadas con existencias ‘intra-históricas’, es decir, aquellas cuyo testimonio ha quedado en la crónica o en la leyenda” (Cuadra 16, énfasis mío).

Su obra *Ayayema* (1964) está basada en la realidad del pueblo alacalufe y la brutal colonización del Extremo Sur por parte de los colonos y las fuerzas del orden. La acción acontece en Puerto Edén en septiembre de 1950 y narra cómo Lautaro Wellington Edén asume como militar de aviación y representante del Estado en la isla. Para construir este relato, Requena basa dicho personaje en “el caso real del indígena kawésqar Petayem Terwa Koyo, educado por los salesianos en Punta Arenas y luego apadrinado por el presidente radical Pedro Aguirre Cerda para continuar sus estudios en Santiago” (Amaya 31). De esta manera, debido a su afán didáctico la autora realiza una investigación en el mundo indígena kawésqar (alacalufe) que le permite incluso, hacer uso de lenguaje autóctono:

AKIUMA: Tchkwal, kiustek, kiustek.

...

AKIUMA: “Ofsic tcawhs atkaal kuterek aloyerso tcaw yekwahar shweker”. (Traducción: *Ahora vas a dejar que nos sentemos en paz en la choza*).

...

AKUIMA: (al indio más próximo) Kayoesa (Requena 111).

AKIUMA.—Tchkwal, kiustek, kiustek.

(Extienden la piel de foca en la tierra. Sobre ella colocan a Kethoyo. Sujetan las dos piedras fuertemente a su pecho y depositan sobre él, su arco. Lo envuelven con la piel, dejando la cara descubierta. Akiuma se arrodilla sentándose sobre sus talones y con voz pausada, a pesar del miedo que lo va invadiendo, dice al indio muerto).

AKIUMA.—“Ofsic tcawhs atkaal kuterek aloyerso tcaw yekwahar shweker”. (Traducción: *Ahora vas a dejar que nos sentemos en paz en la choza*).

(Los indios repiten las palabras entonando la melodía ya conocida).

AKIUMA *(al indio más próximo)*.—Kayoesa.

(Sale el indio hacia la izquierda. Y a poco trae un chonchón encendido. Uno por uno, los indios salen y traen el fuego pedido por Akiuma. Lo colocan alrededor de Kethoyo. Cantan, apenas audible. El trueno cada vez más cercano, los llena de pavor).

(Los indios, entre las palabras del canto, intercalan el temido nombre).

INDIOS.—Ayayema... Ayayema...

AKIUMA.—Ayayema no pasar fuego.

En estas tentativas, el acercamiento a la construcción textual basada en documentos de la realidad se relaciona con el establecimiento de estrategias para hablar de la identidad nacional y de aquello que constituye a la sociedad chilena de ese periodo. Se trata de elaborar una especie de inventario, en donde "...como lo haría un etnógrafo desde un punto de vista científico, [se] exhibe[n] y almacena[n] tanto para documentar la verdad del presente como para dejar testimonio del futuro" (Guasch 192), hechos y personajes de la realidad nacional.

Otra dramaturga en la que es posible entrever el trabajo con materiales, fuentes e inspiraciones a partir de 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, "La dramaturgia"). La primera obra en la que es posible

identificar esta tendencia es *Población esperanza* (1959), escrita en coautoría con Manuel Rojas. Para Andrea Jeftanovic, "... con tono de documental, dan testimonio sobre las condiciones de vida de los 'sin casa' en una población callampa... recogiendo la experiencia de la población La Victoria" (94). Por tanto, a través de un trabajo de visitas a terreno y manteniendo contacto con diversos pobladores, los autores construyen el relato de situaciones y personajes basados en individuos y vivencias reales del lugar. Tal es el caso de la mendiga Emperatriz y el "mudo" Filomeno (Jeftanovic)

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 1945 ocurre la demolición del lugar y el traslado de las pergoleras por la fuerza luego de que ellas, tras una serie de protestas junto a los estudiantes en 1929, consiguieran una prórroga de catorce años (Soto). La autora "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" (Soto 35). De tal forma, toma como escenario este último año y a partir de ese contexto crea las situaciones. Los personajes se configuraron a partir de entrevistas con mujeres de la Pérgola y la Vega Central, en el caso de las pergoleras (Soto). En este sentido, 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. Proceso 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, "La dramaturgia").

Para la creación de *Los papeleros* (1963), Aguirre 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 Brecht (Aguirre, "De la comedia") 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 cómo 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 [y que] son representados como fuerzas en choque" (Rojo 148).

En 1969, la autora 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 1934 en Lonquimay: 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 pública. Para Aguirre, 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 de ellos, lo que implicó cuatro años de estudio. "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" ("La justa violencia") De igual forma, en obras como *Lautaro* (1982) y *Diálogos de fin de siglo* (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).

LA JUSTA VIOLENCIA

SE ESTRENO en el teatro de la Escuela de Artes y Oficios, a tres escudos la platea. Luego viajó a Concepción, Lota y ahora recorre los pueblos y ciudades del Sur. El estreno en el Antonio Varas se efectuará en octubre. La gira puede resultar polémica y con incidentes. Porque la obra lo es. Comprometida y a favor de la reforma agraria. Relata los sucesos de Ranquíl. Ya fueron narrados en una vigorosa novela de Reinaldo Lomboy. Los hechos son los mismos, pero con distintos personajes. Son 40, interpretados por 21 actores. Es la obra más ambiciosa de Isidora Aguirre. Su nombre: "Los que van quedando en el camino", está tomado de una frase del "Che" Guevara. Ranquíl está entre Victoria y Temuco, hacia la cordillera, donde nace el Bio-Bio. En 1928 el gobierno decidió colonizar esa región y entregó la tierra a los campesinos. Pero en 1934, los dueños de los fundos iniciaron un litigio que culminó con el desalojo de los trabajadores por la fuerza pública. Vino la lógica resistencia, y se produjo una de las más sangrientas matanzas. El personaje principal, 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. Carmen Bunster encarnará a una mujer brava. Nelson Villagra es uno de los que más luchan y pensando antes que nada en los demás. Eugenio Guzmán asegura

que es una obra ideológicamente comprometida, pero humana. Sin bailes, cuecas, ni pintoresquismo. Es la crónica dramatizada de una epopeya. Con abundantes escenas de humor, sin buenos y malos. No es un panegírico a los campesinos. Estos aparecen con sus contradicciones. Algunos son flojos, vendidos al patrón, sin conciencia de clase. Pero la mayoría tiene claro lo justo de su causa, y al luchar y morir adquieren una nueva estatura. Al iniciarse la obra, algunos espectadores se sorprenderán por el vestuario. Les resultará exótico. Hombres con perneras, casi forrados en piel de cabra. Algo lógico por el frío. Los colores tienen una tonalidad más viva. Los campesinos de esa zona poseen sus fórmulas para teñir los tejidos. La obra comenzó a montarse hace tres meses. Pero mucho antes, Isidora Aguirre estuvo conviviendo con los campesinos de Ranquíl, documentándose, conversando largamente con los sobrevivientes de la masacre. Guzmán también ha viajado en varias oportunidades al perdido e importante lugar. Después, entre actores, director y autora se realizaron intensas sesiones. Isidora debió reescribir muchos pasajes. El resultado ha recibido elogios de importantes personalidades artísticas. El actor y director cinematográfico Lautaro Murúa, de paso en Chile, su patria, quedó gratamente sorprendido por la madurez y toma de conciencia del teatro chileno. ■

Imagen 2: "La justa violencia" [s/a]. *Revista Telecrán*. Santiago - Zig-Zag, 2v., no. 4, (29 ago. 1969). Biblioteca Nacional Digital, portal Memoria Chilena.

De esta forma, es posible reconocer que se instala una tendencia en la que los textos dramáticos se articulan a partir de procesos de investigación que posibilitan, en muchos casos, reciclar y reconstituir pasajes de la memoria inspirando historias y tomando como pretexto ciertos materiales extraídos de la realidad. Como el caso de *Introducción al elefante y otras zoologías o Farsa para titiriteros y simios* (1968) de Jorge Díaz (1930-2007). En esta obra, el autor trabajó con el "...diario del guerrillero argentino Ché Guevara y en testimonios y escritos del cura guerrillero Camilo Torres y del intelectual de la guerrilla Regis Debray. . ." (Hurtado, *Dramaturgia chilena* 261), material con el cual construye una dramaturgia exploratoria donde el género de la sátira farsesca y grosera prevalece (Hurtado, *Dramaturgia chilena*).

También es posible reconocer el trabajo realizado por el Taller de Investigación Teatral entre los años 1976 y 1980. Sus bases están en un teatro de investigación para la creación escénica que los integrantes de este colectivo, liderado por Raúl Osorio, llevaron a cabo a partir de la vinculación y realización de talleres con trabajadores cesantes dependientes de la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica. Junto a sus postulados sociopolíticos, y en un sentido casi periodístico, esta aproximación a la realidad posibilitó generar prácticas de documentación que tuvieron como resultado la creación de las obras *Los payasos de la esperanza* (1977), con dramaturgismo de Mauricio Pesutic, y *Tres Marías y una Rosa* (1979), junto al dramaturgo David Benavente. Los artistas llevaron a cabo procesos de documentación que permitieron otorgar a las obras cierta "perspectiva documentalista" (Hurtado y Ochsenius 54). Sin embargo, el texto era construido de manera más bien libre, tomando como pretexto ese material recopilado. En los tres años de investigación en terreno de *Tres Marías...*, se generó gran cantidad de material que, luego, fue sometido a un proceso de selección y edición por parte de Benavente, el dramaturgo convocado a ese proceso. En palabras de Osorio: "Esta manera permite investigar la realidad, observarla de acuerdo a ciertas técnicas, traducirla por medio de otras técnicas dramáticas, y, seleccionando, sintetizando y compaginando este material, se puede estructurar un producto artístico final" (Hurtado y Ochsenius 8).

En las tentativas anteriores es posible vislumbrar que tanto acontecimientos históricos, así como la situación de habitantes marginados, de pueblos originarios, de realidades de abuso de poder, de violencia o terror, son temas tratados mediante procesos de investigación que permi-

ten la elaboración de textos con el objeto de mostrar dicha “realidad selectiva” (Cuadra 23) de manera fidedigna, amparándose en lo real y sacando a la luz contenidos antes ilegibles en un intento por posibilitar la generación de vías para su conocimiento. En este sentido, 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). Por lo que la manipulación de tales objetos a manera de excusas, fundamentos, o como un “documento pretextual”, propiciaría,

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. . . (Guasch 46).

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...

(Bürger 131)

A partir de diversos acontecimientos que desarticularon y renovaron consecuentemente el medio teatral en expansión a procesos sociales nacionales e internacionales —el régimen militar que azotó a Chile a partir de 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. Para María de la Luz Hurtado, durante este periodo el teatro chileno,

. . . estuvo en la primera línea de la resistencia cultural, vivificando una visión de mundo humanista, de rescate de valores populares, de descubrimiento 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 (“Chile: de las utopías” 14).

Asimismo, la “creación colectiva”³ —el método de trabajo en auge dentro de las prácticas teatrales de esa época— generó el desarrollo de una nueva experiencia al momento de elaborar las obras

3 El método de creación colectiva “surge asociada a la necesidad de modificar la creación propiamente tal” (Lagos 163). 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 con las labores creativas del director o autor de los textos dramáticos.

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 existentes a la hora de confeccionar textos dramáticos.

Algunas de las respuestas que ciertos artistas fabricaron 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 buscaba emplear dichos elementos como métodos de denuncia y narración a través de los 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.

En la obra *Lo que está en el aire* (1986), el dramaturgo Carlos Cerda y el grupo ICTUS elaboraron 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, "Creatividad y resistencia"). 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 mí. 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...! (Cerda 395-396).

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, Isidora Aguirre, que desde hace algún tiempo ya había experimentado en la construcción de textos con materiales extraídos de la realidad, en 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, durante 1979. Para delatar tales asesinatos, su obra *Retablo de Yumbel* se construye en torno al

paralelismo de cuatro planos superpuestos: el de la fiesta de San Sebastián de Yumbel donde se montará 'El Retablo'; el de la vida de San Sebastián durante el Siglo IV. D.C.; el de los actores que ensayan 'El retablo de San Sebastián' y el de los hechos relacionados con los 19 cuerpos de desaparecidos encontrados en 1979 (Letelier).

Junto con mencionar los nombres de las víctimas al final de la obra, entre otros procedimientos intertextuales, mediante el habla de los personajes se insertan testimonios escritos referentes a lo sucedido, como el de esta mujer:

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” (Aguirre, *Retablo* 53).

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 del discurso explícito 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. Asimismo, 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).

En esta misma línea, la obra *Cartas de Jenny* (1989), elaborada por Gustavo Meza y la compañía Teatro Imagen, 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). La estructura del relato se configura, por tanto, entretrejiendo 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.

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. . . (Meza 92).

Es posible decir, entonces, que “esta verdad básica del relato, ya sea literaria o antropológica, es traspuesta al juego escénico en una propuesta de intercambio activo de significados. . .” (Hurtado, “Chile” 17), por lo que 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. Este hecho generó obras dramáticas cuya estructura narrativa se establecía, entonces, a partir de diversos cruces de contenidos textuales y en donde este modo de manipular el material de la realidad respondía 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).

Ahora bien, cabe señalar que, en las obras ya mencionadas, el trabajo con documentos, así como la estructuración del mismo, 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 Chile*, ya que marca un hito referencial en relación con el trabajo con materiales documentales, debido a la redefinición que proponen para lo que se entiende hasta ese momento como objeto texto dramático. En la *Trilogía...*, el ejercicio más representativo del trabajo dramaturgico es la construcción ficcional llevada a cabo mediante la selección, fraccionamiento y composición de testimonios recabados a través de investigaciones empíricas y que, por medio de estos procedimientos, son alegorizados de manera poética. La escritura que se genera a partir de estos documentos está despojada del formato tradicional de lo dramático, 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, "Teatro La Memoria"). Debido a esto, no existen didascálicas ni indicaciones escénicas.

En *La manzana de Adán* (1991), Castro realiza un trabajo de selección a partir del material presente en el libro del mismo nombre. Compilado por Claudia Donoso y Paz Errázuriz entre 1982 y 1987, dicho libro se articula a partir de los testimonios y registros 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. Para Castro,

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. . . (46).

En su segunda obra, *Historia de la sangre* (1992), el punto de partida para la creación fue el trabajo de investigación empírica realizado por Alfredo Castro y Rodrigo Pérez en 1991 que les permitió obtener material testimonial de pacientes internados en clínicas psiquiátricas y prisioneros con condenas por crímenes pasionales. En un análisis a su trabajo, María Soledad Lagos comenta que, "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" (110). 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.

Finalmente, 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 Psiquiátrico. 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), a partir de la composición total de un "supertexto", como sucede con el resto de la *Trilogía...*

LA QUE SE SALVA SE SALVA

Llega la comisión y no te preguntan ni cómo te llamas. Te ven parada en la calle y te tiran adentro del furgón. Nos pegan por bonitas, nos pegan por feas, porque te pintas o porque no te pintas. “Por qué te vestís de mujer, huevón, si soi tan ronca”, me dicen a mí siempre. A la Nirka le pegan porque tiene busto y le querían cortar el pezón. Con tijeras le cortaron las pestañas. A la Suzuki la otra vez la manguerearon a las tres de la mañana en el patio de una comisaría. Nos hicieron hacer show y a la Suzuki la desnudaron y la hacían abrir y cerrar las piernas.

Cuando allanan, llega la micro de pacos, frena y se bajan de a veinte. Ahí nosotras nos olvidamos de todas las rivalidades; ahí es donde somos más amigas. Nos tomamos las manos de miedo, rezamos, imploramos, para que no nos pase nada. La que se ocupa de colocar la tranca en la puerta es la que más se arriesga. Entonces hay que cortar las luces y arrancar a esconderse a la caleta. Hay que arrancar por los tejados y empieza la ley de la selva: la que se salva, se salva. Los pacos patean la puerta, la echan abajo: “Adónde se metieron estos maricones culiados, hay que matarlos, hay que exterminarlos a todos”. Te pillan y te aforran. Una vez me escondí debajo de un catre, cuando veo dos bototos de paco: “Sale de ahí, no más, si no te va a pasar nada”. Y yo salgo y me aforran. Da lo mismo ser decente que arrancar y cuando te pescan te preguntan: “Y por qué no te arrancaste, maricón de mierda”. Lo rompen todo. Hacen tira las puertas, los muebles, las pelucas, te roban la plata, te revisan todo. Por eso andamos todas enfermas de los nervios.

(Pilar)

A QUI TODAS TENEMOS CICATRICES

No tienen hora para llegar. Yo no sé cómo nunca me hicieron tira ni el televisor ni la radio. Aquí, en Talca vivimos con los nervios más relajados. Antes yo estaba gorda, pero los nervios me comieron entera. Ya perdí la cuenta de las veces que he estado en la cárcel. Caer presa ha sido de los sufrimientos más grandes y el segundo ha sido por mi familia. Yo ya sé que no puedo volver. Menos ahora que estoy acostumbrada a pintarme todos los días y a congeniar con los clientes para ganar. Yo por plata hago cualquier cosa. Me muestran un billete y yo vuelvo. Si uno es cola hay que saber trabajar. La Evelyn es hermosa, linda, pero es tiesa de carácter. Yo

Imagen 3. Fragmento de *La manzana de Adán-Adam's apple* de Claudia Donoso y Paz Errázuriz. Santiago, Zona editorial (1990).

De tal forma, el trabajo con este tipo de 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). . .” (Bürger 132). A partir de esta definición, entonces, es posible comprender el procedimiento de alegorización del documento como una respuesta potencial al vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los discursos existentes durante esta época (Guasch), lo que, en la generación de nuevas dramaturgias, posibilitaría la apertura de conciencia para la potencial separación entre los significantes y sus significados.

La arqueología del documento

...el pasado ya no es un modelo a visitar 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

(Guasch 179)

Así como es posible determinar una manera de confeccionar textos dramáticos, basándose en la intertextualidad o en la creación ficcional a partir de investigaciones, desde cierta perspectiva es factible identificar la generación de un tipo de trabajo en el que se mantiene la integridad del documento como si este fuera un objeto cerrado, de arqueología. En este sentido, dicho mecanismo

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. . . (Guasch 48).

Luego de indagar en diversas dramaturgias hasta el año 2000, son escasas las obras teatrales que hacen uso de los materiales documentales a partir de esta lógica. *Peligro a 50 metros* (1968) es un texto 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 total, constituida por secuencias de escenas que representan cuadros temáticos o situaciones, fue elaborada con base en la investigación y estudio de la realidad chilena y latinoamericana, instancia propiciada por el Taller de Experimentación. La composición de la dramaturgia, por tanto, se establece en una especie de *collage* o supertexto 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 y ficcionales, con el objeto de recrear acontecimientos reales. Todo el material incluido en la creación del texto es extraído de la actualidad de ese momento, siendo utilizado de manera arqueológica en reiteradas ocasiones. Entre tales documentos podemos encontrar: definiciones de conceptos sacados del diccionario, noticias de actualidad —referidas a través de titulares o trozos de ellas—, datos estadísticos, publicidad rescatada de diarios, menciones a personajes de la realidad —como el líder del movimiento Ku-Klux-Klan, Robert Shelton—, entre otros. Especial atención merecen los contenidos bíblicos que José Pineda incluye en *Las obras de misericordia*, entre los que se mencionan dichas obras de misericordia del catolicismo, así como un extracto del “Libro del Apocalipsis” de la Biblia 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 [sic] la tercera parte de la tierra, y quedó abrazada [sic] la tercera parte de los árboles y toda hierba verde quedó abrazada [sic] (Pineda y Sieveking 28).

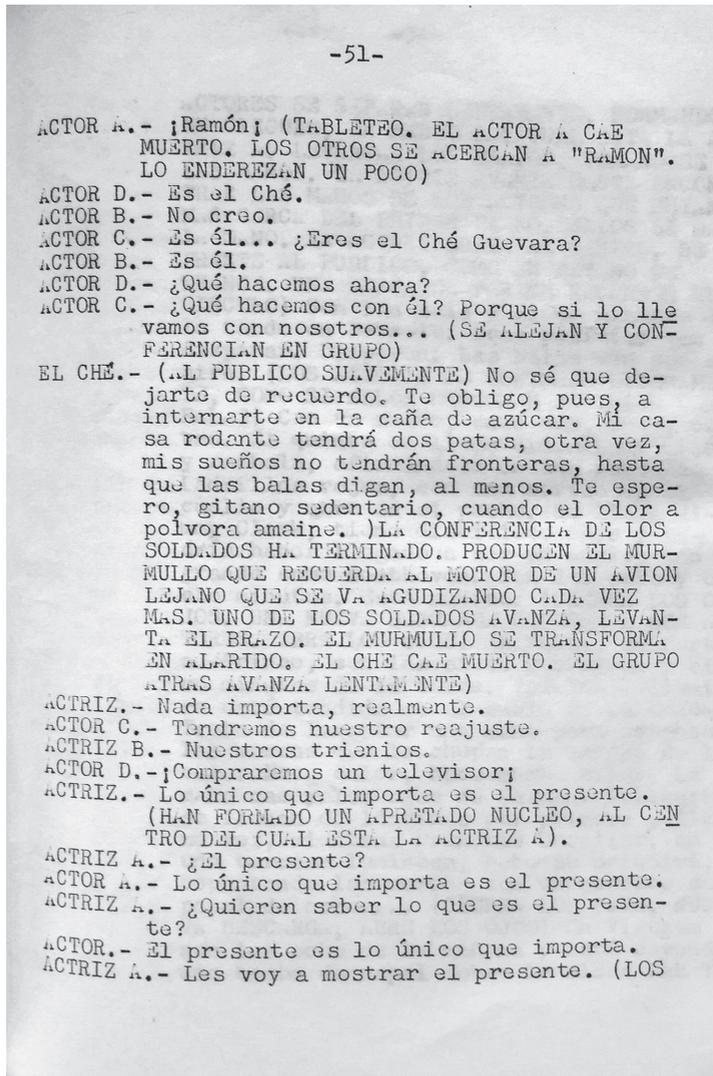


Imagen 4. Fragmento de *Una vaca mirando el piano* de Alejandro Sieveking, segunda parte de obra *Peligro a 50 metros*. Revista Apuntes 70 (1968).

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 (Sieveking 51).

Hacia fines de los años 1980 e inicios de los 90 —y debido, sobre todo, a la inminente vuelta a la democracia que se instala en el acontecer político y social del país luego de la dictadura militar—, 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 y creación dramática en torno a espacios que años atrás eran vedados por la censura y a los cuales nuevamente, desde ese momento, era legítimo acceder. El trabajo de dramaturgia desde esta perspectiva arqueológica, por tanto, “consistiría en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente, no en construir una historia en función de la idea de progreso” (Guasch 48).

A partir de esto, es posible mencionar el caso de la obra *Época 70 – Allende* (1990), creada por Andrés Pérez, obra que efectúa una reconstitución histórica del periodo 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 sobre la figura del presidente. En palabras de Pérez,

[l]os 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 (Piña 273).

De tal forma, es posible dilucidar que el relato se estructura solo con base en estos materiales documentales sin agregar aspectos de ficción en su elaboración textual, recuperando su integridad como objeto. Por consiguiente, en este tipo de procedimiento de arqueología, el documento es comprendido como una estructura autosuficiente que posibilita la realización de textos teatrales a través de su integridad como objeto cerrado, en el que 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. Desde este punto de vista, el uso de material al modo de documento arqueológico aportaría a la necesidad de recuperar la memoria entendida como un tercer estado entre la historia y el presente. Allí la arqueología se establece como un proceso en el que se suman “*discontinuidades, fisuras, disrupciones, ausencias, silencios y rupturas* en oposición al discurso histórico que reafirma la noción de continuidad [en ejercicios] que reclaman un enésimo retorno a lo real” (Guasch 179, énfasis mío).

Según Diana Taylor, la concepción del documento como un tipo de “memoria de archivo” (2012), se configuraría a partir de la relación que se establece con aquel material al considerarlo como inmodificable, supuestamente resistente al cambio. El conocimiento implícito en todo documento existiría en una dimensión separada de aquel que conoce, operando el archivo a través de la distancia tanto en términos temporales como espaciales (154). Por consiguiente, tales documentos serían poseedores de un contenido específico inalterable lo que les otorgaría una cierta carga de veracidad y, dado el punto de vista, esto podría llegar a ser incuestionable. Sin embargo, el archivo como sistema representaría el “ahora” de cualquier tipo de ejercicio de poder ocurrido en cierto lugar o época (Guasch), por lo que 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).

Ahora bien, el principio de consignación que integra estos sistemas de archivo sería heterogéneo, discontinuo y anómico por lo que, para Guasch, “el archivo podría definirse como una estructura precisa sin un significado completo” (167). Mediante estas tentativas no se aspira a lo estable o perfecto, si no que más bien a la generación de un cuerpo móvil e inestable, contenido por un “proceso infinito e indefinido” (Guasch 167).

En torno a la tentativa panorámica

Luego de materializar una revisión panorámica de dramaturgias chilenas llevadas a cabo entre los años 1950 y 2000, es posible entrever que la finalidad del estudio se enmarca en el aporte a la comprensión del trabajo con materiales documentales en Chile, tomando como punto de partida la perspectiva del “teatro documento” planteado por Peter Weiss, con el objeto de abrir posibilidades de entendimiento en torno a lo que podríamos denominar hoy en día como una “dramaturgia documental”. Esto, en relación específica con los mecanismos de construcción dramáticos utilizados por los autores de las obras abordadas, que tienen estrecha dependencia con la manipulación de documentos de la realidad.

A modo conclusivo, aproximándonos a la década de 1950 ya es posible identificar a cierto grupo de artistas que experimentaron un vuelco hacia el trabajo de creación a partir del documento como material concreto, en un intento por alcanzar una esfera de conocimiento más cercana a la realidad. En sus ejercicios, es posible identificar una investigación en torno a los temas con los cuales los dramaturgos creaban sus obras, constituyéndose como una etapa esencial de las mismas.

De igual manera, los acontecimientos político-sociales que afectaron al país, como el golpe de estado de 1973, influyeron en la creación de propuestas dramáticas renovadas. 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 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 a nivel de la dramaturgia muchas de estas derivaron en nuevas búsquedas de lenguajes en las que se hicieron presente procesos de intertextualización con materiales extraídos de la realidad.

Hacia fines del siglo 20, la utilización de materiales documentales se integró de lleno en el desarrollo de 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 sociopolíticos 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 periodo, 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” (Guash 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 dramático⁴.

El texto dramático 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 como la dramaturgia de las propuestas teatrales—, y la textualidad propia de cada estructura escénica (Hurtado, “De autorías”) Por tal razón, es posible identificar la importancia que poco a poco adquieren los procesos de investigación empírica a la hora de abordar la creación de los textos, hecho que podría determinar si es factible o no otorgar la consideración de dramaturgia documental a un ejercicio de escritura. Esto, porque no solo bastaría con construir con base en un hecho, personaje o momento histórico, sino que, desde esta perspectiva, se haría necesaria la indagación en materiales que permitan construir un sustento sólido para el posterior trabajo creativo.

Si bien en una primera instancia estas tentativas se erigen desde un lugar más bien intuitivo e historizador, en un segundo momento, se integra una mayor consciencia contextual que del proceso artístico en sí, por lo que el mecanismo de manipulación y extracción de documentos de la realidad se originaría como un modo alternativo para decir algo que se acerca al espacio social. Algo “que *no es visible* y que necesita de un tratamiento conflictivo para poder ser presentado” (De Vicente 244).

Asimismo, cierta parte de los ejercicios de creación de la dramaturgia documental se posicionó en torno a la idea del “palimpsesto” (De Vicente 252), en donde la escritura conserva huellas de textos anteriores —borradas o no—, lo que posibilita constituir una intervención en el cuerpo simbólico-social a través de sí misma. Desde esta perspectiva, se podría entender la dramaturgia como una producción simbólica que establece un tipo de deconstrucción a nivel del lenguaje. Es decir, tal constitución dramática permitiría 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 (Bürger).

En consecuencia, a partir de los referentes encontrados se espera trazar una primera aproximación a la trayectoria llevada a cabo por el problema de lo documental en Chile desde el punto de vista de la dramaturgia, generando reflexiones en torno a lo que podemos entender por dramaturgia documental, cuestionamientos que más adelante posibiliten establecer antecedentes para la revisión y análisis de ejercicios contemporáneos. Esto, pensando en las diversas

4 Según el teórico H.T. Lehmann (2013), 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.

maneras en las que es probable examinar el trabajo con documentos, así como en el rol político-social que asumen los creadores de estas. Porque, desde la perspectiva documental, en esencia,

. . . 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... 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' (Bourriaud cit. en Sánchez 261).

Sin embargo, esta mirada cargada de una dimensión política en la actualidad es puesta en cuestión, por lo que se presume de vital importancia observarla con detenimiento mediante la revisión de ejercicios precedentes, como contrapunto fundamental.

Obras citadas

- Acevedo Hernández, Antonio. *La cueca: orígenes, historia y antología*. Santiago: Editorial Nascimento, 1953. Impreso.
- Aguirre, Isidora. *Retablo de Yumbel*. Concepción: Editorial Lar, 1987. Impreso.
- . "La dramaturgia chilena de la generación universitaria". *Chile actúa. Teatro chileno en tiempo de gloria (1949-1969)*. Coord. María de la Luz Hurtado. Santiago de Chile: Andros, 2010. 122-127. Impreso.
- Amaya, Juan Pablo. "Dramaturgias de los teatros universitarios chilenos: María Asunción Requena e Isidora Aguirre". *Revista Estudios Hemisféricos Polares* 6.1 (2015): 29-39. Recurso electrónico. Marzo de 2018.
- "Los que van quedando en el camino". *Memoria chilena*. Recurso electrónico. Julio de 2017.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. 2° ed. Barcelona: Ediciones Península, 1997. Impreso.
- Castro, Alfredo. "Vagando por los márgenes". *Revista Apuntes* 101 (1990): 44-49. Impreso.
- Cerda, Carlos e ICTUS. "Lo que está en el aire". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo III. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 373-408. Impreso.
- Cuadra, Fernando. Prólogo. *Teatro. Ayayema - Fuerte Bulnes - Chiloé cielos cubiertos*. De María Asunción Requena. Santiago: Editorial Nascimento, 1979. Impreso.
- "De la comedia musical al teatro de protesta: Isidora Aguirre". *Revista Conjunto* 10 (1971): 45-47. Impreso.
- De Vicente, César. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.
- Guerrero, Eduardo. "Profetizando una dolorosa realidad chilena". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo II. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 367-370. Impreso.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. *T.I.T. Taller de investigación teatral*. Serie: CENECA (Chile). Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual 3. Santiago: [s/e], 1979. Impreso.

- . "1973-1990: Creatividad y resistencia en tiempos adversos". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo III. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 17-35. Impreso.
- . "1990-2010: De autorías escénico-dramáticas y textuales en la indagación de lo real desde la subjetividad". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo IV. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 17-37. Impreso.
- . "Chile: de las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90". *Revista Apuntes* 112 (1997): 13-30. Impreso.
- . *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, teatralidades, historicidad*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011. Impreso.
- Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2009. Impreso.
- Lagos, María Soledad. "Nuevos lenguajes escénicos en el teatro chileno de creación colectiva y en el teatro español de vanguardia". *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1994. 157-175. Impreso.
- . "Teatro la memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90". *Revista Apuntes* 112 (1997): 104-114. Impreso.
- "La justa violencia". *Revista Telecrán*. Santiago: Zig-Zag, 2.4, (1969). *Memoria Chilena*. Recurso electrónico. Julio de 2017.
- Lehmann, Hans Thies. *Teatro Posdramático*. D.F México: Cendeac y Editorial Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Letelier, Agustín. "Teatro en Concepción". *El Mercurio*. Santiago: Talleres El Mercurio (29 sep. 1986): C11. *Memoria Chilena*. Recurso electrónico. Julio de 2017.
- Meza, Gustavo. "Cartas de Jenny". *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez y otras dos murmuraciones*. Santiago: LOM ediciones, 1995. 71-118. Impreso.
- Pereira, Sergio. *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2003. Impreso.
- Pineda, Jose y Alejandro Sieveking. *Peligro a 50 metros*. *Revista Apuntes* 70 (1968). Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *Contingencia, poesía y experimentación. Teatro chileno 1976-2002*. Santiago: RIL editores, 2010. Impreso.
- Piscator, Erwin. *Teatro Político*. Buenos Aires: Editorial Futuro. S.R.L, 1957. Impreso.
- Requena, María Asunción. *Teatro. Ayayema - Fuerte Bulnes - Chiloé cielos cubiertos*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1979. Impreso.
- Rojo, Sara. "Los papeleros de Isidora Aguirre y el teatro épico". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo II. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 147-150. Impreso.
- Romera, Antonio. "Antonio Acevedo Hernández, Premio Nacional de Teatro". *Revista Atenea / Universidad de Concepción*. Concepción: La Universidad, (ene.-feb. 1955). 170-176. *Memoria Chilena*. Recurso electrónico. Mayo de 2017.
- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007. Impreso.

- Soto, Cristián. "La pérgola de las flores: testimonios de escritura y de escena". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo II. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2011. Impreso.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso, 2012. Impreso.
- Villegas, Juan. "María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro". *Latin American Theatre review* (1995): 19-37. Recurso electrónico. Julio de 2017.
- Weiss, Peter. "Notas sobre el Teatro Documento". *Escritos Políticos*. Barcelona: Editorial Lumen, (1976): 97-110. Impreso.