



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES / DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y  
POSTGRADO  
MAGISTER EN ARTES, mención en  
**Estudios y Prácticas Teatrales**

# **Proceso de investigación/creación del *drama-ensayo***

## **“Teorías sobre el Óptico de Chile”**

Memoria de obra para optar al título de Magister en Artes

**Jonathan Aravena Barrales**

PROFESORA GUÍA

Inés Stranger

Proyecto Financiado por FONDART

Santiago de Chile

Julio de 2020

para Sofía y Bruno

Escribir (...) es constituirse en el centro del  
proceso de la palabra, es efectuar la escritura  
afectándose a sí mismo, es hacer coincidir  
acción y afección, es dejar al que escribe  
dentro de la escritura  
*(El susurro del lenguaje)*  
Roland Barthes

Incluso es posible que algo así como un batir de alas de  
mariposa  
sea lo que da un sentido y un  
límite  
a cualquier intento de descripción de una  
imagen  
(*Falenas*)  
George Didi-Huberman

Las fronteras no están nada claras en este terreno

*(Estética del Ensayo)*

Joseph M. Català

Este juego ambiguo, difuso y equívoco del yo

en tanto que materia prima de trabajo

*(Autoficción: Una ingeniería del yo)*

Sergio Blanco

“Es un axioma tan viejo y que una muy pequeña parte de la sociedad está destinada por la naturaleza a mandar, y la otra, muy grande, obedecer. La igualdad es el delirio republicano

fanático y la libertad frenética, el sepulcro de las repúblicas”

*(Memorias militares para servir a la historia de independencia de Chile)*

Guillermo Feliú Cruz

“Resulta preferible contribuir a crear una realidad que reclame de todo el que gobierne

una sujeción a las exigencias propias de ésta”

Jaime Guzmán

“Luchamos por construir una democracia auténtica”

Salvador Allende ante la ONU

# INDICE

Introducción

(Pág. 8)

I. Trabajos anteriores

(Pág. 17)

II. Problemas de la investigación/creación

(Pág. 44)

III. Referentes teóricos

(Pág. 48)

Imagen, cultura visual (Pág. 60)

Referencias Históricas e historiográficas (Pág. 68)

Dramaturgia: documental, Autoficción y Ensayo (Pág. 85)

IV. Notas del proceso de escritura

(Pág. 94)

Conclusiones

(Pág. 118)

Bibliografía

(Pág. 121)

# INTRODUCCIÓN

La presente memoria de obra los invita a situarse en la reflexión y análisis del proceso de investigación y escritura del texto: *Teorías sobre el óptico de Chile*. Este proceso se inscribe al interior de la práctica escénica, en el oficio de la dramaturgia, la que en este caso particular –tanto por su planteamiento metodológico como por sus efectos buscados–, se amplía hacia otros registros escriturales y no escriturales, como son: el ensayo, lo documental, las notaciones de la libreta de apuntes del autor; el uso de imágenes, hipervínculos, y otros recursos, que más adelante, detallaré.

Esta investigación en y desde la dramaturgia se propuso observar, analizar y reflexionar en torno al carácter republicano y democrático de nuestra nación. A la continuidad y actualidad de ese proyecto que es discutido como relato oficial. El trabajo buscó ingresar en este problema a partir de un examen a un conjunto de imágenes que forman patrimonio de la historia oficial e íntima de la nación. Esta selección de imágenes, representan para el proyecto su objeto de estudio central. Una vez obtenidas, se convierten en la estructura desde la que se articula y desarrolla el discurso dramático.

De esta manera la propuesta que aquí estudiaremos, es sostenida por la intención de crear un texto teatral a partir de una interrogación múltiple: sobre la escritura y el teatro; lo político y sus desbordes, y ambas cuestiones entramadas en el ejercicio teórico de aprehensión y reflexión de la realidad a partir del lenguaje y de los instrumentos con los que pretendemos acercarnos y dar cuenta de ella, en mi caso, el teatro. Toda esta formulación inicial es presentada desde una poética que extrovierte la vida del autor y del proceso de escritura, del acontecer de ambos (que crea a ambos), diciendo junto a Nancy donde “la existencia también quiere ponerse en escena” (Nancy, 2013, p. 317). Poética por tanto de la intuición y el hallazgo; de la duda, la pérdida y el extravío; las cuales en el mismo camino de la escritura del texto, va tanteando su contorno y perfilando a la vez su reflexión teórica.

Recuerdo que al iniciar este proceso de escritura de obra, en su primer balbuceo, tenía –desafiándome en mi mente–, tres términos (que son aquellos con los que titulé la obra) que me resultaban deseables de conocer; un conocer especial en este caso, algo más ancho e

intenso que lo que ocurre normalmente, algo más cerca de un *con-ser*, un *querer-ser-con* estos términos durante un tiempo de mi vida, que un *conocer sabiendo* y taxonómico. Junto a éste deseo de saber, tenía también la suposición (una suerte de hipótesis sobre el presente político de este país en el que mi práctica se siente interpelada a actuar). Luego a partir de estas preocupaciones y/o motivaciones, comencé a dar vueltas buscando la viabilidad del ejercicio que me proponía y la demostración de la crítica que pretendí establecer. A la par intentaba rastrear y establecer el vínculo tanto desde la semántica de los términos que me ocupé en desarrollar, así como, de atender a la performance social de esas imágenes que fui encontrando. Posteriormente esta construcción teórica del ejercicio textual, luego, daría forma a preguntas que desarrollarían la posibilidad de emitir palabras, crear situaciones, revisar material, en fin: hacer la dramaturgia. Pero este punto de orientación y producción inicial no era más que el cajón de arriba bajo el cual estaba mi deseo de comprender más profundamente cosas esenciales de la dramaturgia y el teatro: aclarar y reorganizar conceptos tales como: teoría, teatro –en cuanto a espacio y reflexión ontológica-, óptico (o el asunto de la mirada, los instrumentos, las instituciones). Todo esto, era por tanto, la necesidad de girar en torno a lo escénico y su relación con el estudio de lo real, de lo político, desde su preeminencia y estatuto visual.

Debo referir temprano, como un hecho de suma importancia del trabajo que me toca analizar, es que en el método empleado, se optó a que se desarrollara en un contexto (auto-creado) de imprevisibilidad y no control máximos. Existiendo al inicio un delineamiento base (girar alrededor de estos términos que señalé arriba y dan título al proyecto), confié al surgimiento espontáneo en el proceso de: eventos, información e ideas con lo que se desarrolló el material; no al azar ciego, sino a la caoticidad y devenir vital propio. Siendo, entonces, el trabajo de escritura que estudiaremos, un cuadro que organiza este flujo, produciendo conexiones con otros puntos de la historia, con otras historias, seres y personajes, en suma: con otras vidas. Al menos, en la intención, debo decir que se mantuvo siempre fiel a ese principio de transparencia y el texto exuda ese timbre u ethos autobiográfico, y que lo sitúa, –si no en todo derecho–, muy cerca de los propósitos de la autoficción (Casas, 2012).

El resultado de todo esto lo he llamado: *drama-ensayo*, un término que presento en construcción y que al momento de este balance me parece consecuente con la identidad que fue adquiriendo el ejercicio. El término lo armo en base a dos experiencias fundamentales: el visionado y atención que presté a un conjunto de audiovisuales que están en el género documental, en el momento en que éste plantea un giro autorreflexivo y que en algunos casos se postula y clasifica como de film-ensayo (Català, 2014), que forman referencias directas para mi trabajo, y los diversos procedimientos que apliqué para dar con esta forma, que se inscribe a su vez, en el giro que la dramaturgia realiza hacia otras búsquedas fugadas del tradicional “modelo dramático, fundado en un conflicto interpersonal más o menos unitario” (Sarrazac, 2009, pp.10-11).

Animado por la intención de salir del paradigma del drama, realizando una ruptura procedimental con respecto a mis anteriores textos, para construir un ensayo, un *drama-ensayo* o *dramaturgia ensayística*, dónde el yo del autor es ubicado como centro de la construcción que proyecta y problematiza su experiencia, como centro discursivo, parafraseando a Lukàcs (1970) “construyendo algo propio con lo propio” (p.35), sin máscaras, o con un uso mínimo de ella. Por tanto, se debe comprender este trabajo, este período y sus resultados, como un laboratorio de dramaturgia.

Veo en esta oportunidad de extenderme y reflexionar sobre el trabajo hecho, una situación apropiada para preguntarme por cuestiones propias del oficio de la dramaturgia, de sus acciones elementales, de esta interfaz que permite reunir sujeto y colectivo, que bascula entre el lenguaje escrito y el visual, que difumina los cotos entre la ficción y lo real; la expresión y la reflexión mediante el lenguaje y su potencial performativo en el campo social, y a partir de ellos, de todo aquello que constituye nuestra experiencia, para su puesta en público a partir de la palabra, como medio vital para el encuentro con un otro (operaciones con el lenguaje, con los lenguajes: escritura e imagen). Junto a ello, preguntas ociosas tal vez, como: ¿Cuándo se escribe cuando se escribe? ¿En qué momento se inicia esta operación? ¿Qué la pone en movimiento? ¿El pensar? Se realiza automáticamente esta operación en el momento en que te centras con el computador y comienzas a pulsar teclas y luego formas palabras, frases, especulaciones para la escena o todo esto no se consuma sólo

en el acto de escribir en el computador, sino que es una experiencia que tiñe los diferentes momentos del día, como si la escritura fuese un proceso de decantación de la experiencia, que encuentra en la página tan sólo una forma (específica) de decir (una entre muchas), de marcar en la página lo vivido, los lugares mentales o físicos en que hemos estado. En los apuntes de obra, en las notas, en algunas palabras dejadas solas. La usina del yo y de la escritura es una cadena productiva cargada de intuiciones e inveterada por múltiples preguntas y lenguajes, que vuelve el proceso en una construcción que en sí misma se define y redefine permanentemente. Que se hace haciéndose así misma (reelaborándose). ¿Cuál es el soporte de la escritura? ¿La hoja en blanco que desafía la imposible ubicuidad? Pienso que se escribe tanto en la hoja como se escribe en uno mismo. Se escribe lo que se vive y se vive también para escribir. Para marcar nuestro registro en el tiempo. Quiero decir que es inseparable ambas cosas y que la escritura acumula una cantidad de gestos (Flusser, 1994) que la asisten a su aparición: el gesto de buscar, el gesto de leer, el gesto de investigar, el de mirar, el de complacerse en no hacer nada, el de retozar en el pensamiento y en el vacío. Si no hiciéramos todos ellos antes, no podríamos hacer el gesto de escribir. Es, por tanto, ¿la escritura un gesto inicial, postrero o intermedio? Es por todas estas cosas el escribir un proceso de alimentación propia, de conducción desligada de parámetros externos, en fin, un locus donde se establece tu autonomía. De ello, es que desde el cronotopos de mi “yo”, sea el lugar a partir del cual daré cuenta del proceso de investigación y escritura del texto dramático *Teorías sobre el óptico de Chile*.

Bajo este título encierro una voluntad por escudriñar de forma simultánea en diversos temas, al menos tres: teatro, política y escritura. Es por ello, aun cuando su enunciación sea artística, un texto que pretende teorizar sobre estos tres aspectos, de forma simultánea. Por tanto esta memoria de obra debe extender y ampliar ese otro texto de vocación artística/teórica.

Este escudriñamiento tuvo por objeto de atención esa categoría propia de la filosofía y la praxis política que es el Estado-Nación, que en nuestro caso, adquiere la modalidad (estatuto) constitucional de República y que según la historiografía se inicia en las primeras décadas del Siglo XIX, pero el cual es resistido como historia oficial por autores como

Sergio Grez, Gabriel Salazar, Felipe Portales, por citar a algunos, y contrapuesto como una realidad política que no ha completado esa promesa o declaración de república democrática o que es un proyecto que está suspendido desde 1973 (Cristi & Ruiz-Tagle, 2008) y que está al debe esa declaración, esa promesa. Siendo si se me permite la figura, Chile, una obra inacabado, desajustada entre sus lineamientos y su praxis.

Es de esta insatisfacción y mirada crítica a esta actual condición política que enmarca nuestra vida es que emprendo el camino. También otra insatisfacción me da impulso, ella es la de comenzar a trabajar en un formato dramaturgico distinto de la clave tradicional. Ir por otro derrotero, no necesitar de la acción dramática para dar fuerza a la obra, salir del “carácter absoluto del drama” (Szondi, 1994), sino que en su reemplazo la acción dramática fuese sustituida por el avance del conocimiento sobre lo que se aborda, la intensificación de la investigación, de la aproximación a aquello que se ve por allá lejos, del pensamiento que al pensarse adquiere tensión, plasticidad, porque a riesgo de equivocarse ve por allá lejos provisionalmente una verdad, su verdad.

Estas aproximaciones las creí ver en lo que realiza el cine documental, en particular en el cine de Chris Marker o el J.L Godard de “Historia(s) del cinema”. En el caso de Marker su filme “Sans Soleil”, así como de otros cineastas de la veta documental, que se mueven en algo que se denomina el film-ensayo, y que luego veremos, en mayor detalle.

El formato de esta consignación de la experiencia que, aquí les comparto, se define como *memoria de obra*. Me detendré un poco para pensar en estos dos términos. Una memoria retiene y olvida, conserva y deja pasar. Hoy nosotros mismos utilizamos dispositivos de diferentes capacidades de almacenajes a los cuales denominamos también con este nombre: memoria, pendrive o discos externos. Estos dispositivos nos sirven para guardar -e importante- trasladar (y duplicar) documentos de un PC a otro, para almacenar, y luego abrir y trabajar con los materiales que allí se guardaron (son por tanto un banco o bóveda como un puente). El contenido del dispositivo también es transitorio, una vez cumplido su fin se puede borrar y servir a capacidad plena para contener un nuevo conjunto de datos. La memoria es también un medio de traspaso entre generaciones o entre miembros de una

comunidad de momentos o relatos significativos. La memoria como un puente que permite caminar entre los distintos momentos que constituyen la historia. Y si intento una reflexión primera es porque esta memoria (y en especial la obra que escribí) es tan mía como en alto grado no lo es; siendo a la par la memoria (visual) de una comunidad, exactamente la comunidad imaginada (Anderson, 1993) que nos enseñaron a llamar Chile. Por tanto, yo también, en función de mi dramaturgia, me ofrezco como dispositivo que cumpla esa función recuperadora, conservadora, transportadora y ojalá, crítica. Y como el caso de un pendrive también corro el riesgo de perder mi memoria o en su extremo de no tenerla en absoluto y quizás ahí está la principal función de la escritura y para mí de este trabajo

Si la cultura digital transforma lo humano es esencialmente en su manera de condicionar nuestras relaciones con la memoria, haciéndonos creer que la memoria equivale al simple acceso a la información o a una forma de disponibilidad de los datos. La experiencia del pasado está siempre sometida a una perspectiva de interpretación, es decir una interfaz, que no es nunca neutra ni inocente (Fontcuberta, año, p.74)

Esta memoria (de obra), por su parte, junto con la consignación o reporte de lo hecho, pretende ir lo más atrás que le sea posible y desde ahí llegar al presente de esta escritura para recordar lo importante, que a veces, tiene que ver con cosas que no siempre consideramos como tal; aquellas que simplemente pasaron y ahora pueden ser vista con otro matiz, y que son parte, del mundo de lo irrelevante, lo fortuito, el azar. De lo cual también somos deudores.

El propio Marker en el citado “Sans Soleil” dice en los primeros momentos de este filme, de forma muy bella, algunos alcances y problemas del trabajo con la memoria, el recuerdo el olvido y la escritura

Siempre me he preguntado cuál es la función del recuerdo...  
que no es lo contrario del olvido, sino su reverso.  
No nos acordamos...  
reescribimos la memoria igual que reescribimos la historia

Y así como me detengo brevemente para dar una vuelta sobre cierta característica de la memoria como mecanismo de transcripción de una experiencia, que comporta una reescritura de la misma, también, es necesario hacer, alguna definición mínima de lo que se comprende por obra. Existe cierta preconcepción a definir obra, del latín *opus*, como algo

cierto (que su certeza es que existe objetivamente fuera de mí) y cerrado en sí mismo; algo autónomo y exento de contaminantes externos, pues es, un organismo blindado que repercute hacia fuera, pero que desde el exterior no puede ser removido. Esa concepción, ha sido llevada más allá por una comprensión de la obra como aquello que se encuentra siempre en acto, mutando por diversos factores que entran en contacto: el espectador, la interpretación, la versión, o una permanente corrección o una fuga a través de algún procedimiento o decisión que hace que la obra no esté nunca cerrada.

Por ello, como esta obra poco o nada tiene de estructura cerrada sino que aspira a ser exactamente todo lo contrario, a quedar abierta, e incluir otras voces y otras ópticas se (sirvan) e instalen en ella. Así mismo, tampoco proviene de un autor absoluto, pues se construye luego de revisar obras de otros autores u otros productores. Bien podría haber hecho esta obra con otros materiales (otras selecciones) y hubiese sido otra obra por supuesto; es una obra que podría ser hecha de diez maneras distintas, pues la recogida de sus materiales es la que le da un contorno.

La memoria se compone de cuatro capítulos. El primero de ellos invita brevemente a conocer mis trabajos anteriores y los principales nudos que ellos desarrollaron. El gesto retrospectivo junto con servir para presentarme, lo intenciona el deseo de mirar qué de lo hecho antes aún sigue gravitando en el momento actual y qué rompe definitivamente con el ciclo anterior. En contenidos como en decisiones de escritura, forma. Como indiqué más arriba, cuando inicié este trabajo mi intención inicial fue probar por fuera del paradigma dramático clásico, por ello también el esfuerzo queda suspendido en el del laboratorio. La segunda explica los problemas de la investigación. La tercera parte pasa revista a los principales referentes teóricos para en cuarto, y último lugar, entregar las conclusiones que saqué de todo este período.

La obra, el *drama-ensayo*, así como esta memoria, son el resultado de mis estudios de Magister en Artes, en la línea de creación, realizados en la Facultad de Artes UC, espacio de formación al cual le agradezco una intensa experiencia de reflexión, intercambio y ampliación de conocimientos. Mi interés inicial era crear a partir de la exigencia de un

proceso académico, formado por el diálogo con profesoras/es y otros pares, de los cuales uno espera observar sus posiciones, recoger saberes, y espero haber sido un buen estudiante durante mi estadía en el programa. Mención especial es para la dramaturga Inés Stranger, a quien agradezco por acompañar y guiar este proceso, depositando su confianza en este trabajo; compartiéndome su saber y experiencia, que es esa curva muchas veces intransferible que es la propia experiencia de su obra, y que cada cual, a su modo, debe poner en marcha.

En todo este trabajo existe un punto de vista crítico frente a la condición histórica y presente del Estado-Nación chilena. Hoy conocemos de sobra la frase “no lo vimos venir” como escudo retórico que protege a la clase dirigente de los argumentos que motivan la insurrección de Octubre de 2019. Es precisamente esa frase que refiere a la estulticia y poca proyección de la mirada lo que explora y analizan mis “Teorías”. Este trabajo forma parte de un modo de resolver mi posición frente a ello. Un país no visto con los ojos del bien común. Nada menos, nada más. El Magister fue posible gracias a una beca que me fue entregada por este mismo Estado. Me resulta grato pensar que esto significa, aunque sea mínimamente, una inversión en su propia crítica.

CAPÍTULO I  
**TRABAJOS ANTERIORES**

En las líneas que continúan, describiré brevemente, las tres dramaturgias que realicé previas a *Teorías sobre el Óptico de Chile* y las reflexiones que me produjeron. Estas son: *El Operador* (2012); *Trópico de Santiago* (2014) y *Los Perros de la Constitución* (2015). Todas ellas fueron escritas y luego estrenadas por la compañía de teatro “La Temporera”<sup>1</sup>, a la cual a su vez dirigí, en el período que va desde los años 2012 al 2017.

Estas tres obras fueron mis primeras experiencias escriturales, desarrollándome como autor en la exigencia que cada uno de los proyectos imponían. A mi primera formación actoral y universitaria (Actuación teatral en el I.P Teatro La Casa y Licenciatura en Estética en la UC), le siguieron experiencias de taller o seminario con los dramaturgos Juan Radrigán, Alejandro Tantanian, Gabriel Calderón y el documentalista Patricio Guzmán.

Estas obras escritas expresan mi experiencia de vida en diversos ámbitos, y en ellas, el deseo por escribir copula con mi deseo de hacer teatro. La opción por poner en público esa experiencia proviene del interés por presentar aspectos de la realidad social que a mi parecer no habían sido presentados y que de algún modo me competen. A ello lo acompaña el placer por inquirir y formar voces que expresen esas subjetividades con las que uno comparte el periplo, la visión y sentir de mundo. Configurar pequeños cosmos propios a través de escribir sin sacar la vista de lo que te muestran y enseñan los demás.

Retrospectivamente, estas obras, quizás puedan leerse como una trilogía que explora la precariedad como fenómeno multidimensional que afecta principalmente a los grupos subalternos en Chile en las últimas dos décadas. Lo precario es la condición de existencia que reclama del favor o asistencia de un otro para su manutención. Es una situación que transparenta una relación asimétrica de dominio. Lo precario fue trabajado en esas tres obras a partir de los espacios desarrollados y los personajes que en ellos se construyen: espacios laborales y espacio público; trabajadores subcontratados o mujeres a régimen de trata de blanca y en el caso de *Los Perros de la Constitución*, una mezcla de perro y ser humano, como una forma extremada de dar cuenta de la situación desprotegida y supresión

---

<sup>1</sup>Constituida a fines de 2012 y que se presenta por última vez en abril de 2017 en el III Festival de teatro “Escena Obrera”, con una función de la obra *Los Perros de la Constitución*, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.

de derechos básicos que trae consigo el nuevo orden originado a partir de la Constitución del 80'. Esa precariedad constitutiva de los lugares elaborados en el texto, proyectan la ideología de una matriz de pensamiento y práctica de poder que simula la distribución material de un mundo próspero, democrático, pero que en sus signos lleva su contradicción.

## Afiches de las obras<sup>2</sup>



<sup>2</sup>Identidad gráfica de las obras: El Operador, Trópico de Santiago y Los Perros de la Constitución. Realizadas por Kurt Petaushning (Imágenes externas) y Fernando Ocampo (imagen del centro).

### *El Operador*<sup>3</sup>

63774 es un teleoperador<sup>4</sup> de la empresa *Surcapital*<sup>5</sup>, plataforma Call-Center en la que en solitario cumple turnos rotativos que representan extenuantes jornadas que borran la brecha entre su vida y el trabajo. La inmovilidad física que le impone su puesto de producción, así como la repetición de movimientos y la conexión con el software de atención al cliente, saturan su resistencia, dejándolo al borde del síndrome de los *cabeza quemada* (Burn Out<sup>6</sup>). La soledad en la que se encuentra es interrumpida por algunas apariciones del *Guardia* de *Surcapital* quien con sus entradas permite que 63774 recuerde y reconstruya la historia de su llegada a la plataforma y la sanción que recibieron sus colegas cuando él infringió el reglamento, levantándose de su lugar de trabajo para asistir a una *teleoperadora* que sufrió la rotura de sus tendones. En la plataforma nadie debe hablar con otro, menos, levantarse de su isla de trabajo. 63774 ayudando a esa mujer rompió la norma y por ello es confinado a producir en soledad. *El Operador* debe decidir finalmente entre continuar o escapar de la plataforma.

En la escritura de *El Operador* mi punto de partida fue constatar el cambio acontecido en el mundo laboral desde la definición clásica de trabajador por la ahora propuesta de *Operador*. Cambio que podríamos constatar hacia fines de la década del 90'. Esta mutación que conlleva distintas implicancias (económicas, sociales, políticas), se fundan en la hegemonía del mercado sobre distintas formas de asociación colectiva (como los decaídos sindicatos), una de cuyas consecuencias en el plano de las ideas es quitarle al concepto de trabajador toda carga política, dejándolo sólo como un ente ejecutor de acciones y prestador de servicio (como función y movimiento).

---

<sup>3</sup>Estrenada en el Teatro del Puente en octubre de 2012. Luego realizó funciones en diversos espacios y festivales como: Centro Cultural Estación Mapocho, Museo de la Memoria y los DDHH, Fondart de circulación regional, Festival Santiago Off, Festival de Directores Teatrales de la Universidad de Chile, entre otros. Su primer elenco fueron: Carlos Aedo, Soledad Court y Eleodoro Araya. Asistencia de dirección: Macarena Béjares. Diseño: Isidora Carriquiry. Diseño sonoro y ejecución en vivo: Mauricio Flores. Fotografía y gráfica: Kurt Petaushning.

<sup>4</sup> Término propio de las empresas de outsourcing, en el post-fordismo para referirse a sus empleados.

<sup>5</sup> *Surcapital*, empresa distópica cuyo lema corporativo era: “Sonríe, mañana es tu día”.

<sup>6</sup> La resistencia psicofísica es superada y los individuos caen muertos, como víctimas de un colapso interior.



*El Operador.* Función en el Centro Cultural Espacio Matta de La Granja. Fotografía: Rodrigo Carvajal.

Este punto de partida era a su vez confirmado por otras particularidades de este tipo de empleos, como por ejemplo, que el nombre del “trabajador” para la empresa ya no sería el nombre civil de dicho sujeto sino que para la producción y todo su sistema de control del servicio y vigilancia el nombre es reemplazado por un número de producción o ID (Identificador digital) que en el caso de la obra era el número 63774 de su personaje principal.

63774...

Es mi ID. El número asignado.

Esta cifra es mi clave. ¡Importante!

¿Mi nombre? No. Un dato sin interés.

Sólo el ID es preciso retener.

No es una mariposa que se pueda liberar al viento.

Lo guardo (*Señala su frente*) en mi propia copia. Sin más respaldo.  
Sólo yo lo conozco. Sólo yo puedo digitarlo.

(*El Operador*, fragmento)

A su vez ese ID era confirmado en el plano del contrato laboral reemplazando el epíteto de “trabajador” por el de “tele-operador”, tanto en los contratos laborales, addendum y otros documentos de la empresa. Así mismo, notaba en el mercado laboral, de las ofertas de empleo que se publicaban en los periódicos que la mayor cantidad de puestos de trabajo se repartían principalmente para teleoperadores y guardias, es decir, que lo que proliferaba en nuestro mercado laboral eran empresas de servicios y de seguridad. De ello extrapolaba que nuestra sociedad se estaban transformando efectivamente y en todos sus niveles en una sociedad de producción vigilada.



(En la imagen de arriba a abajo: Eleodoro Araya y Carlos Aedo. Autor de la imagen: Rodrigo Carvajal)

Todos estos hechos de índole macro-económica (la obra se instala en un contexto posfordista, de empresas que ya no manufacturan sino que su giro es la prestación de

servicios) y de proliferación de sub-contratistas con la consiguiente pauperización del salario y otro tipo de recortes, tenían sus efectos micro-sociales y subjetivos que me eran importantes de abordar. En el proceso de escritura de la obra, en conversaciones con distintas personas que trabajaron en estos lugares, ellos me contaban que una de las situaciones más apremiantes de dichos empleos era que les hacía experimentar una bifurcación en tiempo real entre lo que era su conexión al sistema (léase el software de atención al cliente) y su propia vida que ellos experimentaban como no vivida, por estar allí sujetos a una producción vertiginosa, y no donde deseaban de verdad estar (con sus hijos, estudiando, etc.). Proyectando estos empleos como lugares de tránsito, mientras se recuperaban de una mala racha económica, pero de la cual, por lo que pude constatar muchas veces, no salían o en el caso de otros por razones de edad más avanzada, era el único empleo al que podían acceder. De ello una intensa angustia, deseo de no volver a trabajar (el índice de licencias médicas es muy alto) eran un síntoma de trabajos que van contra la salud y el bienestar<sup>7</sup> del trabajador.

Sufrimiento y estrés en el trabajo son para mí más que efectos negativos o externalidades no controlables del mercado laboral, una forma de sujeción inhumana que reparte frustración y dolor, cuando al contrario creo firmemente en el trabajo como una acción de liberación de las fuentes creativas de todo ser humano y que conlleva además la posibilidad de autocreación y expansión sin límites de nuestro potencial. También apuesto por el trabajo en su dimensión comunitaria como una actividad que lubrica las relaciones sociales y fortalece la colectividad. A su vez el trabajo como espacio de organización social que permite la negociación entre capital/trabajo para obtener y/o recuperar mejoras materiales en la condición de vida de la clase trabajadora, de la cual provengo, eran para mí argumentos suficientes para tener una razón para llevar al teatro este mundo.

Una de las singularidades de este tipo de empleos y que encontré interesante para reflejar en el texto es la repetición mecánica de movimientos y enunciación de frases que forman la

---

<sup>7</sup>Por lo general el sindicato es reemplazado por comités de *Bienestar*, conducidos por la misma empresa.

cadena de producción (gestos y textos, los “scripts”<sup>8</sup>) que se multiplica por centenares –y a veces–, miles de sujetos en un mismo lugar; saturando el espacio con una multitud de voces, acentos, que pierden su singularidad y forman una masa indistinta. La ciencia Taylorista del estudio y división de los movimientos, está en la base del funcionamiento de estos lugares, y este tipo de cosas, fue la que me interesó trabajar en el texto que lo construí como un gran monólogo fracturado en el flujo de su narratividad por imágenes y proyecciones de su mente, con una fuerte carga reivindicativa, que era intervenido con algunos momentos de diálogo con el *Guardia* que cumplían la función de re-establecer la narración, y traer la situación real, sacando al protagonista de sus proyecciones mentales. Distintos tipos de textos coexisten junto al discurso monologal del protagonista que se suman conflictuando con slóganes comerciales, scripts, que en el plano de la escritura ya posicionan esta confrontación o recurso a textos provenientes de fuentes distintas al autor que en *Las teorías sobre el óptico de Chile*, se desarrolla de forma más radical.



(En la imagen al fondo Nicole Gutiérrez, de frente Carlos Aedo. Fotografía: Rodrigo Carvajal)

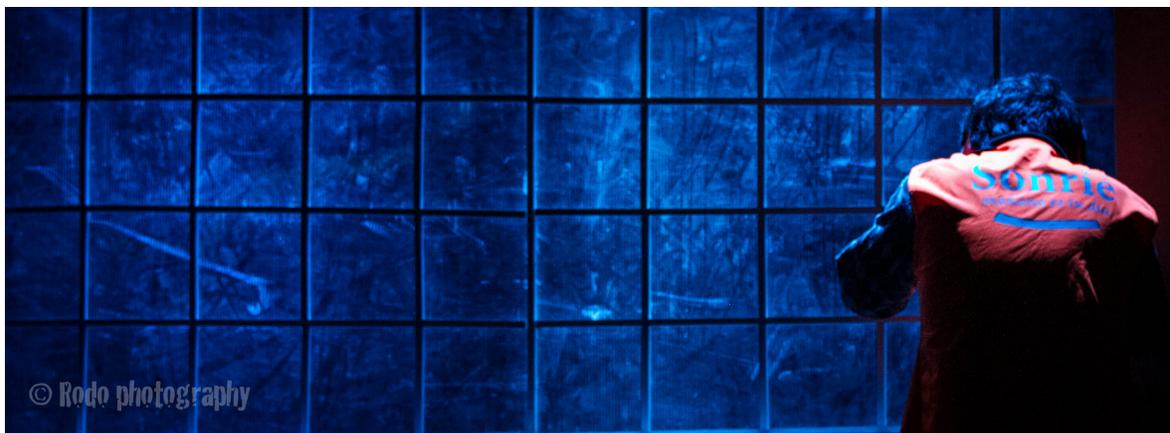
Algunos filmes como *THX 1134* de Georg Lucas, *Brazil* de Terry Gilliam, *1984* de Michael Radford, fueron parte de lo referentes visuales que, así como la visualidad formada por la

---

<sup>8</sup>Los scripts son textos estandarizados que el operador debe utilizar en cada una de sus atenciones. Los textos deben ser seguidos al pie de la letra, y esta instrucción es monitoreada a distancia, en lugares opacos para el operador, muy en orden al planteamiento panóptico que explica Foucault.

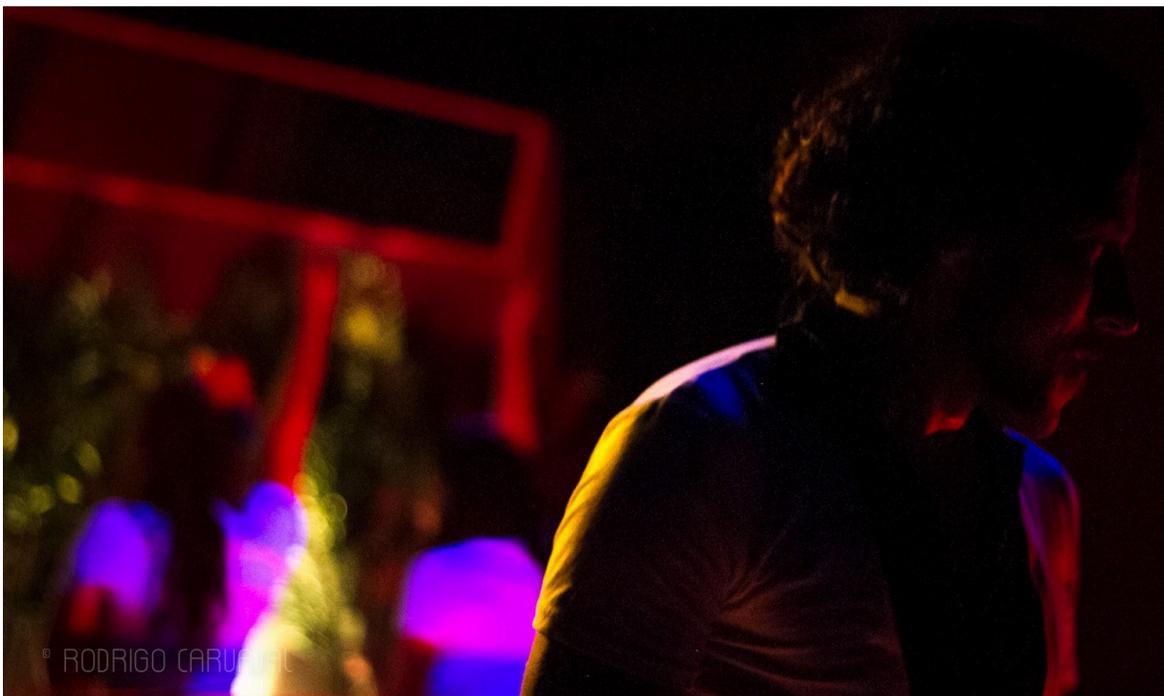
ciudad vistas a través de los ojos del capital, esto es en: publicidades, melodías (eslóganes), pantallas, spots televisivos, así como los textos de Herbert Marcuse (*El hombre unidireccional, Eros y civilización*), la psicodinámica laboral de Christophe Dejours, fueron los principales referentes de imagen y apoyos teóricos que usé para desarrollar el texto y el montaje.

*El Operador* fue mi primera obra escrita. Con ella descubrí que a través del trabajo con la palabra se puede analizar un espacio específico y desde él remontarse al espacio social, suspender y derogar en el plano simbólico las asimetrías que el poder manifiesta en cualquiera de sus formas. Los personajes pueden rehumanizarse, a pesar que sean usados como instrumentos y en este aspecto, presentarlos como seres no obsoletos, sino que, a partir de la lucha por no perder la subjetividad se puede dar forma a tiempo-espacios contrarios a la producción que critiquen y pongan en cuestión las prerrogativas de la economía, la política. A través de la palabra el espíritu humano toma conciencia de su valor y ello fortalece la resistencia, la lucha y la liberación.



(*El Operador*. Fotografía: Rodrigo Carvajal)

## *Trópico de Santiago*<sup>9</sup>



(*Trópico de Santiago*. Función en Espacio CEAT. Fotografía: Rodrigo Carvajal)

*Trópico de Santiago*, es un Café con Piernas de Estación Central, atendido por dos chilenas que por exigencia del *Dueño* del negocio, representan el rol de negras (colombiana y dominicana), pues la negritud en Santiago es la novedad del momento. Por medio de esta “máscara”, las mujeres retratan el ingreso de miles de migrantes que hoy forman la mano de obra más precaria, y por ello, apetecida de la ciudad. “Trópico” lo frecuenta un trabajador agotado en busca del “Minuto feliz”, que saca la vuelta a su trabajo y morirá en su faena víctima del “Burn out”. “Trópico” cumple una función aliada al Sistema: descomprimir y revitalizar a su deprimida fuerza laboral para con ello regenerar la producción. El “espectáculo” celebra el emprendimiento y estadísticas que elevan al país como el más productivo de la región. Finalmente, las falsas negras preparan una sorpresa para su *Dueño*, sabotando el esperado “Minuto Feliz”.

---

<sup>9</sup> Working-progress en Galería Espora. Estreno en Festival Santiago Off. Primera temporada en CEAT (Centro de experimentación artística Tessier).



*(Trópico de Santiago. Fotografía: Rodrigo Carvajal)*



*(Trópico de Santiago. En la imagen Nicole Gutiérrez (izq.) y Marjorie Álvarez (der.)  
Fotografía: Rodrigo Carvajal)*



(*Trópico de Santiago*. En la imagen: Nicolás Camus , Nicole Gutiérrez y Marjorie Álvarez.

Fotografía: Rodrigo Carvajal)

*Trópico de Santiago* surgió de la necesidad de llevar un tema al seminario iberoamericano de dramaturgos *Panorama Sur*, del cual fui invitado a participar en su edición 2012, y en la que debía presentarme con una idea para ser desarrollada en texto teatral. Nuevamente mi foco cayó en un espacio laboral, en este caso un espacio *sexo-laboral*, como mejor definiría a los Cafés con Piernas. Realicé un período de observación de estos espacio que proliferan en nuestra ciudad, situándome en el barrio de Estación Central contiguo a la USACH, cercano a la Alameda y sus terminales de buses y trenes, de amplio comercio, y en el cual me llamaba sobremanera la atención un pequeño lugar que estaba en un angosto pasaje que comunicaba a la Alameda y la Avenida Ecuador, y que era un lugar de mínimo tránsito peatonal, y que en nada reflejaba el bullir comercial del cuadrante que lo rodeaba. En este espacio pude ver a un par de mujeres extranjeras que salía a husmear por si se aproximaban potenciales clientes, y que a veces eran como sendas maniqués en las vitrinas puestas en venta. En ese sentido las mujeres en estos escaparates no me parecían distintas en la función que estaban cumpliendo a las imágenes que sirven para vender los más distintos productos y apetitos en los formatos más disímiles que se puedan encontrar (afiches en tiendas, gigantografía en las azoteas de edificios, etc.), sino que, era la continuación natural y brutal del comercio a escala humana. A este pequeño rincón escondido en la ciudad,

acudían, vendedores ambulantes, lanzas del sector; todo el bajo mundo, para el cual también existen lugares diseñados para ofrecerles un puesto donde descargar sus apetitos y abastecer sus fantasías.

- Cliente.- Te doy las gracias.  
Te bendigo y agradezco antes de mi primer café de la mañana porque veo que has invertido.  
Nos acostumbraste a las carnes de segunda categoría mientras las cadenas de Supermercados importaban cortes y más cortes provenientes de Australia, EEUU y Brasil, al vacío, en bandejas bien selladas. Tantos pallets aritméticamente multiplicados que se apilaron en orden y nada hoy nos desabastece. Que tomaron la delantera y si la vida es una estrecha pista de carreras se convirtieron en motores inalcanzables, en inalcanzables dioses y ya publicitan su Mito. Y como ves, esto soy, nada más. Sólo tengo una válvula y esta se contrae y expande fatigada quemando por dentro y estoy desde el segundo mismo de nacer fuera de competencia. En los ojos de la matrona vi que no traía buen pronóstico y así todos los que deambulamos por estos pasajes de la plusvalía al alza con un propósito definido: ganarte la vida, día a día, peso a peso, como perro callejero que aspira a la satisfacción de una sola de sus tripas. Porque si encuentro una moneda en el suelo me agacho y la saco de la tierra como una costra arrancada de la piel aun cuando tenga que rascar y rascar y en el rascando pierda todas las uñas. Lo que para algunos es dolor para otros es placer y gozo de sacar y sacar lo que sea porque nunca traigo nada y como te decía ya no los alcanzamos, nos izamos como la bandera blanca de la derrota. Pero veo que cambiaste de proveedor, de matadero, de carnicería, y pones en el Plató un par de muy buenos, excelentísimos y jugosos cortes y te desmarcaste de nosotros, del barrio, del tufo de todo el radio circundante, invirtiendo tu posición, negando tu familia y ahora eres un exquisito que solo lleva fiambre a su boca y te veo allá lejos instalado... Eres el punto esquivo del horizonte, eso que tranquiliza y da nostalgia a la mirada.
- Dueño.- Eres mi mejor cliente. Tu sólo acabas una cafetera completa y en el fondo no te satisfaces nunca.
- Cliente.- No sé cómo no se me había caído la pichula a pedazos con las sobras con que nos atendías. Tú sabes de qué hablo.

(*Trópico de Santiago*, fragmento)

Los nombres de todos estos espacios (*Café Caribe, Café Haití, Ikabarú, Paraíso*, etc.) son nombres idealizados, espejismos paradisíacos, que hacen un brusco contraste con nuestra realidad de urbe gris y fría, con la realidad de incesantes jornadas laborales, etc. Todas estas cuestiones de paisaje, clima, color de la piel, formaban una cuestión muy antitética. Pensé, que de alguna forma, estos lugares respondían nuevamente en los términos de lo biopolítico

como lugares que producían la suficiente energía para que el sistema productivo de la ciudad continuara girando. De esos nombres de fantasía, me pareció sugestivo trabajar en esta dramaturgia con la idea de un “Trópico” de Santiago, que es un espacio imposible y que conjuntamente me permitía explorar y dar una interpretación en el texto al vocablo “Trópico” que etimológicamente proviene de “tropos”, que significa girar, dar la vuelta, y en el caso de mi obra, era girar sobre Santiago, describiendo en esta órbita su pulsión sexual y productiva; de nuestros oficinistas y más miserables buscavidas, que se ven en todo momento del día sacando su propia vuelta a la agenda laboral, boicoteando su propia producción y de esta forma la de sus empleadores, para lograr el mínimo reponedor que los mantenga en funcionamiento.

Dueño.- Mi misión es que usted no se suicide antes de terminada su edad laboral, después haga lo que quiera, ya nos dio su vida ¿A quién le importa? Soy el pulmón ¡No! Cuando el aparato respiratorio deja de funcionar, soy el tajo abierto en la garganta que deja respirar todo el Sistema.

(*Trópico de Santiago*, fragmento)

La construcción interna de la obra tenía así como en el caso de *El Operador*, con el uso de los scripts, una acción repetitiva, que era la entrada del *Cliente*, que siempre estaba ingresando al local, dando la sensación que nunca se iba y que más bien, algo vital lo mantenía en todo momento dependiente de este lugar, pareciendo finalmente que trabajaba y vivía en y para él. El cliente utilizaba la expresión “volví a volver” para hacerse notar ante las mujeres y el cliente

Cliente.- ¡Volví a volver! Entre trámite y trámite OPEN. Entre trámite y trámite orbito en mi propia órbita. Y me absorbe este agujero que transporta a tu dimensión. Hola Chicas, ¿Saben? Ustedes me dan para comer. Entiendo a Hawking, la teoría de los hoyos negros, la enana blanca y el funcionar de mi cerebro. Hago neurociencia aunque no me crean. Aunque parezca que entre mi cabeza y la pantalla del computador hay un negro constante. Porque soy un funcionario, un usuario que contraseña su tristeza y todo le hace ENTER en la conciencia. Los hoyos son infinitos como infinita y triste es mi ocupación y de ella nacen galaxias que no inquietan a nadie. Pavimentos trisados. Sobrecogedoras Vulvas de la tierra. Y me siento atraicionado por todas las vulvas del planeta pero tengo obligaciones. Soy un hombre obligado, muy obligado; pero las Vulvas hacen salivar mi boca y quiero comerlas, pero cuando lo hago me devoro, me como económicamente hablando, devoro mis obligaciones, destruyo mi familia y de paso comprometo mi pequeño

capital. Aunque Rozo libertad. Gracias a ustedes. Y este hoyo atrae miles de cuerpos infelices que en pleno horario de trabajo, en plenilunio laboral, sacan la vuelta y vienen al Trópico. Porque eso es Trópico. La vuelta. Sacar la vuelta en Santiago. Aparecer por detrás, por el culo de Santiago. Volver del trabajo, abrirle las piernas al sueño y pasar la lengua en su interior. Chupar todo el almíbar de la posibilidad imposible. Chupar y si la vida nace en ese interior llegar con la punta de la lengua a Saborear ese lugar donde se origina la vida; porque la vida tiene que alcanzar antes de morir para conocer ese lugar donde revienta la vida. Otro lugar en este lugar. Otro hemisferio montándose en tu miseria. Placa tectónica desplazando tu tristeza. Mi maldita tristeza que ya no puedo con ella. ¿Leyeron esta mañana la versión digital del diario? No. ¿En qué mundo viven? Se anunció para Santiago un terremoto 9.8 vaticinando la catástrofe final y todas las tulas que en ese momento estén erectas caerán y será imposible volver a irrigarlas. ¿Pobrecitas? ¿Qué harán ustedes? ¿De qué vivirán? ¿Qué comerán? No lo quiero decir Catástrofe total. Y yo quiero que el terremoto me encuentre en Trópico y cuando el edificio caiga me esconderé debajo de la barra en posición fetal pero no llevaré el pulgar a la boca si estás cerca si te encuentro, si perfumas demasiado cariño y te separo de los escombros y tu cuerpo aun no lo traga la tierra, te sacaré con cuidado todo eso que llevas, todas esas desgracias con que te vistieron, te dejaré como un ángel y me llevaré tu vulva a mi boca hasta que todo acabe.

Hasta la mañana siguiente, cuando la Niebla baja sea una larga sombra sobre el Asfalto y Santiago destruido en el suelo resplandezca.

Al Sol.

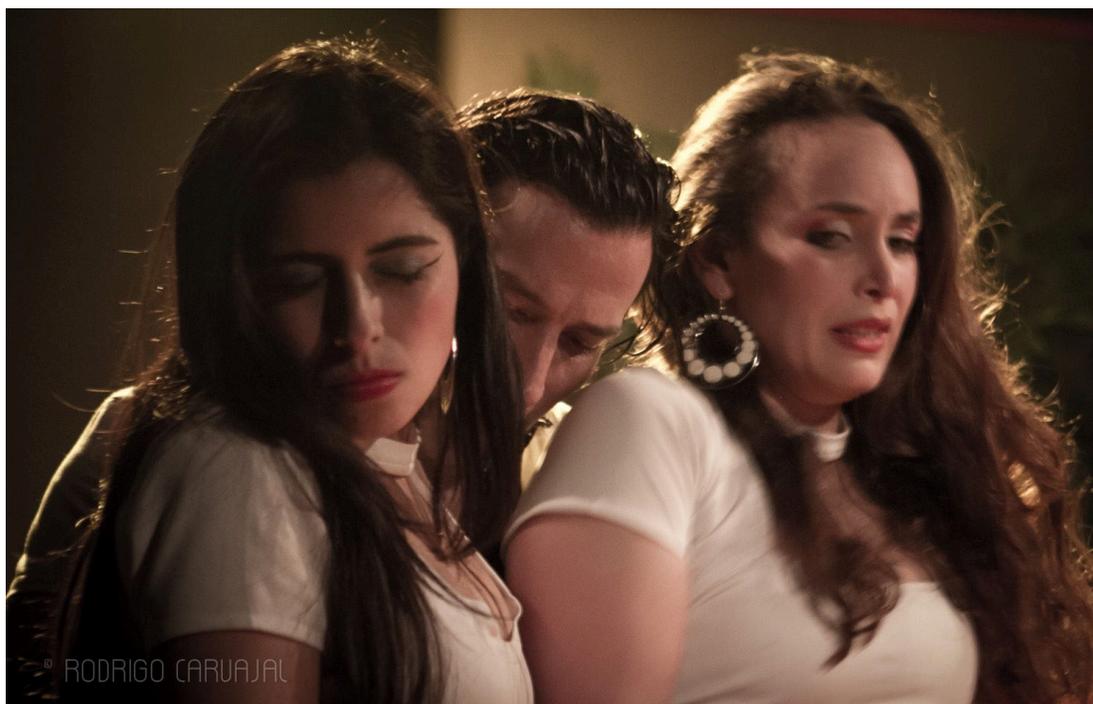
Las Palmeras del Trópico en silencioso contraste.

Yo quiero acabar al Sol en tu cuerpo moreno.

(*Trópico de Santiago*, fragmento)

Mis lecturas referenciales fueron las obras *Las criadas* y *Los Negros* de Jean Genet, *La noche justo antes de los bosques* y *En la soledad de los campos de algodón* de Bernard Marie Koltes; los ensayos *El Erotismo* de George Bataille y *La muralla enterrada* de Carlos Franz. En el caso de la influencia del placer que me daba la lectura de Koltes, mis textos de “Trópico” de alguna forma espejaban esos grandes bloques de palabras que salen desde una condición humana profundamente dañada pero que devanea la posibilidad de su fuga, del quiebre del negocio, a través del mecanismo de choque que es la huelga, la resistencia a producir para no ser más degradado. Evidentemente, la negritud, la trata de blancas y la precarización de las condiciones de vida, como así se exponía en *El Operador* eran claras señales del espacio social de esos y estos años. Recuerdo que me preguntaron si conocía la obra de Henry Miller, y respondí que no, obviamente aludían a sus *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio*, por si me había basado en ellos para titular y dar forma a

mi texto. No era el caso. Luego, leí estas novelas, así como otras de este autor, la serie compuesta por *Nexus*, *Sexus* y *Plexus*; y más allá del alcance de nombre, sentí que compartía con este autor una definición de la voz de sus protagonistas, quien está altamente erotizado y busca erotizar su experiencia humana, tanto en el lenguaje, como en sus deseos (Novelas con un evidente sello autobiográfico). No dejó de ser interesante el reflexionar además en su época, donde en Norteamérica también se vivía ese alta densidad productiva (también de la lucha de su protagonista de hacerse escritor y superar el mundo de la producción). Recuerdo haberme acercado a Bataille, en específico a su ensayo El Erotismo, y hacerme consciente de esta dimensión de la pulsión en el lenguaje, (pulsión de muerte) de esta comparecencia de lo físico y lo afectivo que requieren de la experiencia del tocar, del solazarse con la proximidad de otro, de encontrar libertad y dar libertad como imperativos tanto de una ética como de una política. El borrador de esa obra fue escrito en ese taller guiado por Alejandro Tantanian, y junto a ello no era baladí pensar que hasta ese momento no existía una obra de teatro chilena que diera cuenta del fenómeno social de los Cafés con Piernas, bien que estos surgieron a inicios de los 80 y luego vuelven a reponerse en el primer tercio de la década de los 90 y luego con el fenómeno de alta migración a mediados de los 2000, representan a mi parecer una coincidencia no menor entre economía y explotación social.



*Trópico de Santiago*. Fotografía: Rodrigo Carvajal.



## *Los Perros de la Constitución*<sup>10</sup>



(*Los Perros de la Constitución*. De izquierda a derecha Joaquín Araneda, Ana Muga, Eleodoro Araya, Juan Pablo Rosales, Carlos Godoy, Nicolás Camus, Maura Gálvez y Jonathan Aravena. Fotografía: Loreto Rosales)

En la antesala a la fiesta por el arribo de un nuevo Presidente de la República, una manada de perros callejeros que viven en la Plaza de la Constitución, es eliminada, en un veloz operativo de limpieza. En tanto, el Barrio Cívico, recibe a las Sonoras Tropicales, las masas despolitizadas y el cotillón importado. Los quiltros que sobreviven retornan de a poco al lugar de su masacre, relatando las razones por las que habitan la calle. Lo suyo no es indigencia; es territorialidad. Su naturaleza es jugar y erotizar el espacio público, activando un pensar colectivo cuya tradición y riqueza buscarán comunicar desde el mismísimo balcón presidencial; *en cadena abierta desde el Teatro*, convocando a una *Asamblea Constituyente*, a todos los quilterrys del país.

---

<sup>10</sup> Lecturas dramatizadas en GAM y población Ángela Davis, para la muestra de dramaturgia la Rebelión de las voces del Festival Santiago Off y el XV Festival de Teatro de Recoleta, respectivamente. Estreno y primera temporada en el Anfiteatro del Museo de Bellas Artes.

Al iniciar la obra, una narración ubica al lector/espectador en el siguiente contexto:

Santiago, Chile. En la madrugada del 11 de Marzo una treintena de perros vagos que han vivido por años en el cuadrante de la Plaza de La Constitución, es eliminada por la autoridad sanitaria, en un veloz operativo de limpieza. En Valparaíso, esa mañana, asumirá un nuevo Presidente de la República y en la Capital, se esperan multitudes que ovacionarán al último líder de las encuestas. Entre la multitud se repartirá cotillón muy variado: challas, cornetas, chapitas; y para los regalones la última novedad del año: sombreros tricolores que recuerdan bacinicas; alineando masivamente una estética del merchandising, y alzando por 24 horas la prohibición de emborracharse en el espacio público. En las avenidas principales se montan escenarios para los discursos y las Sonoras Tropicales. La oratoria actual deja mucho que desear, fácilmente se aprecia que quien habla no piensa lo que dice por lo que su estadía en el escenario rápidamente será resistida y rechiflada. Los artistas por su parte, firmarán jugosos contratos, no importándoles el color político del mandante: unos años cantan hacia la derecha otros a la izquierda, algunos hasta cantan en ambas direcciones el mismo día. En la Plaza de La Constitución, *los perros podrían constituir jaurías que pongan en riesgo la seguridad del evento*, indicó la autoridad sanitaria. El jefe de protocolo del Palacio indica que: *la presencia y abyectos gestos de los animales afearían la magnificencia del Show*, -dañando de paso- el espíritu Republicano, por naturaleza gris y circunspecto. Los perros acostumbrañan echarse en medios de las turbas, olfateando sus partes pudendas o la de los otros canes, sin recato, o saltan a dos patas enfervorizados ante el “Yo nunca vi televisión” sobre todo en la versión de Tomy Rey, agrupación preferida y por la cual mueven zigzagueando a todo ritmo sus colas, montándose arriba de cualquiera que se arriesgue cruzar al frente de su alegría. Por otra parte, en algunas poblaciones y zonas rurales, perros naturales de otras plazas, son faenados y dispuestos en improvisadas parrillas a leña. El perro es decapitado primero y luego descuerado con sendas cuchillas y deberá ser asado a fuego lento ya que su carne es dura, fibrosa, molarmente resistente a la mordedura humana. Esto es conocido como *asado de Canino*, manjar rico en proteínas, muy popular entre indigentes y otros desafortunados. El Rito de la carne denota cultura y dilapidación. La carne se come pero también se mira desaparecer. La carne se hace humo y este se fuga de la vista para estancar en la memoria. La carne consumida se recuerda como un paraíso terrenal sobre todo por quienes habitan la noche y el frío. La carne expuesta al fuego congrega al grupo disperso a centrar su pensamiento en el presente, en el elemento que se combustiona, chisporrotea y nutre la vida. Así consiguen ahuyentar el pasado y lo futuro, dimensiones fantasmales para quien se ve en la obligación de evacuar sus intestinos en la calle. La Fábula no lo concita pero también se cuentan perros arrollados por no estar alertas a las condiciones del tránsito. Estos distraídos dejan en el presente solo una mancha que poco a poco se irá aplastando hasta desaparecer de la memoria de las aceras. Esta es la historia que cuenta uno de los sobrevivientes de la matanza.

(*Los perros de la Constitución*, fragmento)



Plaza de la Constitución: perro kiltro bajo la estatua de Diego Portales.

Fotografía: Loreto Rosales.

Decidí escribir este texto para superponer tres historias que me interesaba tratar: 1. la matanza de perros callejeros (zoonosis) que vivían en el cuadrante de la Plaza de la Constitución, días antes a la asunción del primer gobierno de Michel Bachelet (2005); 2. el proyecto histórico de levantar un bloque popular que decante en una Asamblea Constituyente y 3. el “Proceso Constituyente” que en esos años venía tomando forma en el país (No hablo sólo de la intentona oficialista, sino de aquel que venía gestándose de manera larvada años y años atrás, cuyos rescoldos más próximos según oí a distintas personas, eran las demandas que acompañaron el fin de la dictadura. En mi caso particular, la primera conexión con este tema fue haber participado en una reunión a inicios del año

2000, invitado por el académico de la USACH Raúl Riveros, reunión en la cual intervino entre otros, Fernando Castillo Velasco).

Mi intención fue desarrollar una obra que operara como dispositivo de construcción y fortalecimiento ciudadano, que se pusiera por tanto al servicio de un proceso político de largo alcance y que visto como medio promoviera en el plano de las ideas la importancia de llevar a cabo un cambio a la Constitución vigente a través del mecanismo de una Asamblea Constituyente<sup>11</sup>.

Para ello quería construir una obra de alcance popular, que interpelara a grupos amplios de la población; que fuera posible de montar tanto en una sala de teatro como en la misma calle, y que permitiera con ello recorrer distintas poblaciones con el fin de realizar un trabajo de base, vinculándose con organizaciones territoriales de distinto tipo, sus dirigentes, colaboradores y la población en general.

De esta forma decidí armar una historia que superpone distintos tipos de narración que van desde la fábula hasta el relato histórico y testimonial. Esto permite que el texto desarrolle distintos niveles de profundidad y que de forma progresiva desde al parecer una simple anécdota que aparentemente en nada va con un tema mayor vaya ganando peso para encarar un signo recurrente en la construcción política de nuestro Estado.

Siendo el gran tema y problema de la obra la construcción de lo público en nuestro país, busqué conectar a la obra y el público apelando y haciendo uso de lo kiltro<sup>12</sup>, como denotación que habla de rasgos mestizos, populares, compartidos, por una amplia capa de la población y que conecta la fragilidad de la existencia animal con la humana, y que es un término que tiene múltiples connotaciones, desde estereotipos físicos hasta rasgos más complejos como los culturales. Lo kiltro comporta como atributo una capacidad de rebeldía, indocilidad y autoformación que se extrapola a las luchas populares que se han

---

<sup>11</sup> Más menos en la misma época se realizaron tres obras que desde sus lugares se relacionaron con el problema de la Constitución, estas fueron “Comisión Ortúzar”, “Constitución” y Los perros de la Constitución. Las tres tenían una puesta en escena que se ubicaba en espacios públicos.

<sup>12</sup> “Sírvenos para designar al perro pequeño, bullicioso i de mala raza” (Sepúlveda, 2013, P.13).

dado en el país. Partiendo porque el mismo término de matriz mapudungun ya proviene de la matriz de resistencia mapuche. A esto debía sumar que deseaba que la obra tuviera rasgos didácticos que fuera educando cívicamente, incentivara la participación y que desde el punto de vista de su construcción azuzara la demanda por una Asamblea Constituyente como mecanismo para originar un nuevo contrato social. Por último, la obra debía propiciar el diálogo entre público, artistas y diferentes referentes del mundo de la acción social y política para que expusiesen sus reflexiones y argumentos que los volvía activistas por la AC. De esta forma la dramaturgia pretendía en su misma estructura donde los personajes se iban contando sus historias y por tanto entrelazando sus destinos, invitar de esta forma al que el público luego realizara el mismo ejercicio junto a su grupo humano más próximo y que de esta forma los participantes nos encontráramos en los mismos problemas y que el trabajo que caldeara el ambiente encendiendo la chispa de la participación (politización).



*Los Perros de la Constitución*. Facultad de derecho Universidad de Chile. Fotografía: Jorge Pericó.



*Los Perros de la Constitución.* Conversatorio posterior a la obra en el Centro Cultural de San Joaquín. En la imagen de izquierda a derecha el actor de la obra Juan Pablo Rosales y activistas de los colectivos Paulo Freire de Maipú, Asamblea Constituyente de la Florida, AC Ñuñoa y un dirigente de la población Lo Hermida de Peñalolén. Fotografía: Jonathan Aravena.



*Los Perros de la Constitución.* Conversatorio posterior a la obra en el Centro Cultural Espacio Matta de La Granja. En la imagen de izquierda a derecha el actor de la obra Juan Pablo Rosales y el abogado constitucionalista Fernando Atria junto al historiador Sergio Grez. Fotografía: Jonathan Aravena.



*Los Perros de la Constitución.* Conversatorios posteriores a la obra en el Teatro Provincial de Curicó y Centro cultural de Valparaíso. En la imagen de activistas del movimiento por la Asamblea Constituyente de Curicó y espectadores dialogando. Fotografía: Loreto Rosales.

¿Qué implican unas con otras a estas tres obras? ¿Qué aprendizaje pude obtener en el ejercicio de escribirlas?

Observando su construcción, pienso que el interés por observar, analizar y luego desarrollar en la dramaturgia ciertos espacios que para mí resultaban opacos y/o paradójales en el entramado de la ciudad o del país, fueron el punto de arranque desde el cual quise caracterizar las relaciones de poder que vi producirse en esos lugares: entre trabajadores y medio de producción; entre ciudadanía y Estado. Posteriormente desarrollar una ficción a partir de la creación de los personajes y su accionar en el mismo espacio que materializa la ideología de nuestra época, fue una forma de presentarme críticamente ante estos mismos, y a partir del uso de la palabra plantear mi posición frente a ellos.

Desde el plano del valor del lenguaje me permitió aprender a considerar la palabra como un recurso de alta plasticidad, que permite dilatar y contraer el mundo que portan los personajes, y con ellos ofrecer no sólo la experiencia propia, sino que también, la de muchos otros. En este sentido la dramaturgia es un punto de cristalización del sujeto y su colectivo. También me fue importante comprender que la palabra avanza en varios sentidos a la vez y que por lo tanto la escritura de forma consciente e inconsciente permite ir tejiendo un texto que apunta a varios puntos de forma simultánea, algunos tal vez más controlados que otros. En este sentido la palabra permite explorar e ir más allá de uno mismo, y es también como un boomerang un elemento que una vez lanzado te viene de vuelta, exigiéndote la meditación desde la unidad primera hasta la totalidad (de la palabra a la obra, de la totalidad al grano).

La palabra tiene una suerte de rebote o de excedente (que atribuyo a su fuerza y potencial estético que no sólo queda en su plano lingüístico, sino que al ser dicha y practicada (vivida) en un escenario se transmuta en calor, construye cuerpo, abre la sensorialidad y permite proyectar infinitas imágenes (un plano multisensorial de la palabra: sonido, imagen y tacto).

Estas tres obras escritas representaron en su momento una necesidad de sacarlas adelante y terminarlas como un cierto imperativo ético. El problema de resolverlas y el momento de exponerlas públicamente, me exigió mucho esfuerzo así como mucho placer, que sólo pienso pude llevar adelante porque daba valor y pensaba que lo que traían consigo esas obras era digno de ser compartido.



Gráfica que acompañó a la difusión de la obra *Los Perros de la Constitución*.

Diseño: Kurt Petaushning.

Una vez cerrados estos proyectos, quise iniciar un nuevo trabajo que preliminarmente tenía otros requisitos o me pedía ubicarme en puntos distintos a los ya realizados. En ese punto se me hizo necesario retomar mis estudios formales con el ánimo de mejorar profesionalmente como dramaturgo y director. Quería en lo futuro establecer mis proyectos mejor desarrollados en su metodología de investigación, estudiar con mayor profundidad el fenómeno del teatro y encontrarme con artistas e investigadores que por sus experiencias y trayectos permitieran enriquecer el trabajo propio. De esta forma inicié mi magister.

## CAPÍTULO II

### **PROBLEMAS DE LA INVESTIGACIÓN/CREACIÓN**

A partir de este momento recorreremos paso por paso el proceso seguido para materializar mi proyecto de obra. Es importante dejar en claro, haciendo eco de las palabras que mi tutora, Inés Stranger, me daba cada cierto tiempo, en dirección a que el trabajo que estaba desarrollando era el de establecer lo creativo y lo teórico en un plano de correspondencia. Hacer obra con la teoría (con materiales teóricos); teorizar desde el impulso imaginativo y reflexivo, eso dicho así, resumidamente, significó un trayecto de mediano aliento y con su propia complejidad.

¿Por qué quería aunar creación y teoría activando una investigación? Porque deseaba comprender un asunto determinado invocando para ello un medio preferente del arte: las imágenes. Así mismo, estaba preocupado de ampliar mi forma de escribir, queriendo llevarla más allá de lo realizado anteriormente en otras obras, y pensé, que para ir hacia ese norte, debía proponerme explorar en múltiples campos de estudio, teniendo como foco la integración de lo disímil en un canal común: la escritura. Y porque con esta escritura, escritura dramática como herramienta de sondeo, quería abordar el análisis de un espacio de alta preferencia e inquietud para mí, de un espacio político vivenciado en crisis profunda: Chile.

Una segunda cuestión, también importante en función a explicar lo que viene a continuación, es que este trabajo, se planteó con mayor o menor éxito, con sus arbitrariedades, y/o debilidades, teniendo por modelo un estudio investigativo (aspirando a realizar una investigación artística), esto es, planteándome una pregunta o problema (en este caso y como expongo a continuación, me propuse dos), junto a un diagnóstico, proponiendo un método de trabajo y una interpretación o resultados.

Y así como “el sólo hecho de preguntar modifica la realidad del sujeto (a veces incluso creando una opinión que no existe, proceso que tiene nombre: cristalización)” (Canales Cerón, 2006, p. 34), me apoyé en un par de preguntas nutridas por inquietudes que venía arrastrando hacía tiempo y que condujeron a plantear la investigación como actividad central para que, en este proceso de creación de obra, me permitiera ir avanzando, cristalizando en mi caso, en el encuentro u/o construcción de una obra, y en esa búsqueda,

ir dando forma a su figura predominante: el autor. En este sentido, es que, en el texto–obra, puede decirse para esta figura del autor que “la investigación constituye parte de su proceso de acción, como un momento de “reflexión” y aprendizaje de nuevas posibilidades de acción” (Canales Cerón, 2006, p.26). Esto último bien sirve para graficar la intención de ir en la práctica de investigación asentando creación y teoría, transparentándose la una en la otra.

De esta forma, el trabajo se planteó dos problemas o preguntas. La primera de ellas, de carácter práctico y disciplinar; la segunda, de tenor más teórico y crítico:

1. ¿Cómo escribir un texto dramático-teatral que anule la separación entre dos etapas metodológicas o registros escriturales que se plantean distintos, como son la investigación, por una parte, y la creación, como etapa posterior o distinta?
2. ¿Es posible, a partir del levantamiento e interrogación de un cierto número de imágenes, demostrar y/o caracterizar lo que a mi juicio es la condición política dominante del país, esto es, su ethos no-republicano y anti-democrático?

Así desde ese primer problema planteado, pongo en cuestión mi propia práctica, mi capacidad de dar salida con los componentes de la dramaturgia a esta intención de integrar creación/teoría. Creo que esto bien puede ser planteado como un objetivo instrumental y procedimental, el que fue tomando forma y ampliándose hacia una experiencia de prueba que se ubicó en un cruce de géneros dentro de la dramaturgia, donde se intersecaron elementos de lo dramático, lo documental, la autoficción y el ensayo.

La segunda pregunta, por su parte, aprovechando esa práctica concreta y los avances que iba obteniendo, formula una interrogación, un comentario y/o construye un diálogo, para por último, conflictuar con un material exterior y pre-existente, que son la selección de imágenes que utilicé en el proyecto.

En suma, estos dos problemas, permiten desarrollar un material que brota del trabajo del autor sobre su disciplina, sobre sí mismo y un material al que recurre el autor para trabajar,

para ponerse en obra y en esa operación a su vez ir descubriéndose. También y sin querer adelantarme, este punto de partida y la naturaleza distinta de los datos recolectados (sus imágenes) impuso a la escritura un ejercicio de composición intertextual, intermedial que convivió con el cruce de géneros en el texto.

Este planteamiento de la investigación/creación requirió producir un cuerpo de referencias teórico, de material de acompañamiento, que me permitiera reflexionar más en profundidad en las preguntas que el proceso fue instalando y que intentaré exponer en el próximo capítulo, así como, ingresar a campos de estudio distintos a los de mi procedencia y expertiz, que buscaré dar cuenta también en sus líneas generales.

CAPÍTULO III  
**REFERENTES TEÓRICOS**

Considero que las *Teorías sobre el óptico de Chile* es una experiencia de creación a partir de un proceso de investigación artística. Si aplicamos a este trabajo la división propuesta por Borgdorff<sup>13</sup>(2010), puede entenderse más particularmente como de “investigación en las artes” (p.30), ya que es *en la dramaturgia* el lugar donde busco explorar posibilidades de ensanchamiento de esta misma práctica y es *con la dramaturgia* como actividad compleja, que implica una serie de acciones que acompañan al acto de escribir, desde la cual intento abrirme paso y avanzar en los problemas que me interesan.

Como investigación artística, mis referencias principales, más que textos teóricos fueron los filmes: “Sans Soleil” (1983) de Chris Marker, Las “Historia(s) del cinema” (1988-1998) de J.L. Godard, así como también, la dramaturgia del franco-uruguayo Sergio Blanco, particularmente el ciclo de producción que él denomina “Autoficciones” (2018). En este aspecto, el origen del proyecto y sus referentes más importantes provienen desde la creación artística, a partir del interés que me producen estos materiales mencionados, el cual pienso, que se explica, por encontrar en ellos obras que son procesos que involucran radicalmente a sus autores con el material o problema investigado (tanto que están presentes en dichas obras) y en los cuales, proyecto mi deseo de desarrollar una dramaturgia fuera de la tradición, que busque su forma propia, su autonomía y que me involucre, tal cual, sucede en estos ejemplos. Estas obras me son muy importantes, además, porque percibo en ellas una construcción que relaciona al artista/investigador con el material que eligen, para producir algo que va más allá de una obra, que a mi juicio, es un mecanismo para interrogar y discurrir sobre el mundo. En este sentido pienso que ellos dieron con un método personalísimo en cada caso. Complementando estas referencias y ya cursando el Magíster me es dado a conocer una bibliografía sobre el campo de la investigación artística, que me abre la posibilidad de encontrar un marco de apoyo.

De esta forma el trabajo que emprendí crea una investigación y hace obra este proceso. Esto se inicia con una delimitación de los términos teatro, teoría y óptica(o), desde sus etimologías para a partir de ellas, trabajarlos, re-pensarlos, ahora, insertos en el texto-obra que es el registro del proceso, que va dando cuenta de los avances de la investigación. Lo

---

<sup>13</sup> Investigación sobre las artes; investigación para las artes e investigación en las artes (p.29).

primero, lo más abierto fue situar que estos tres términos por separado dan cuenta del fenómeno de la visión, del mirar y por tanto de las imágenes y del visor, o espectador con quien se carean. Cada uno de estos términos carga su significado concreto pero al reunirlos construyen un aparato conceptual más amplio y rico para emprender el trabajo.

Con estos términos formulé una enunciación que tituló y puso en movimiento el ejercicio: *Teorías sobre el óptico de Chile*, o dicho de otra forma: miradas, frames, planos o discursos en imágenes sobre lo que hemos visto, construido y proyectado como imagen de nuestro país. En un sentido más figurado: el alcance que ha logrado nuestra mirada en la construcción de lo público.

De esta manera los términos: *teoría, óptico* (óptica); y el topónimo: *Chile* –el cual persigo comprender en su dimensión de Estado-Nación republicana y democrática–, son los términos que el proyecto se planteó abordar en su investigación/creación. Estos tres términos y su interrelación, son el marco conceptual, con el cual intento acercarme al problema regular por el que discurre la obra: imágenes de/sobre nuestro país que construyen una representación, un imaginario social que gravita en la misma forma política que nos hemos dado.

En esta elaboración de mi proyecto “la terminología es el momento poético del pensamiento” (Agamben, 2014, p.7). Ese momento en el que una palabra no cierra el sentido sino que crea y abre. Esos momentos son los que elabora mi texto dramático en base al diálogo entre términos y pensamiento. A estos tres conceptos ya señalados, sumé *teatro*<sup>14</sup> como lugar de inscripción y problematización de la práctica de escritura.

Buscando una forma de organizar comprensivamente esto, lo primero que logré acertar, es que todos estos términos mencionados arriba, forman dos sub-conjuntos. El primer grupo (Teoría, óptica y teatro) se vinculan, ya sea, etimológica, semántica o funcionalmente con (la percepción) específicamente el eje de la mirada, y de ella se amplía hacia el

---

<sup>14</sup> Si bien la palabra teatro no integra el título, es el campo disciplinar desde el cual se realiza el ejercicio, por ello, está presente. Luego se explica la razón de su presencia y la relación que además establece con los otros conceptos.

conocimiento, y los aparatos técnicos afines a este objetivo. El segundo brota a partir de un topónimo: Chile, del cual emergen su condición histórica de Estado-Nación, de régimen republicano-democrático, por tanto, desde él surgen conceptos de la filosofía política, la praxis social, y la historia, en un eje más pragmático, socio-político. Así, bien pueden ser diferenciados en un grupo semántico y otro pragmático. Un grupo que servirá para conducir el análisis, la experiencia, y el otro, el objeto de ese análisis.

Así todos estos términos se fueron convirtiendo progresivamente, a medida que fui acercándome a ellos, en mis instrumentos heurísticos, con los cuales me volqué, a mi objeto de exploración: un conjunto determinado de imágenes sobre Chile<sup>15</sup>.

Por tanto el primer gesto de mi trabajo lo constituye el ubicarme frente a materiales teóricos: términos, conceptos, semánticas; desarrollos históricos de estos conceptos, etimologías. En suma, ubicarme en el territorio del lenguaje, apreciar la historicidad de esas palabras. Partiendo sin rubor desde el principio, por ejemplo, desde la polisemia del término teatro, la que es explicada a continuación

El término “teatro” tiene sus orígenes en la palabra griega *Theatron*, que significa “lugar para mirar”. Originalmente, entonces, el teatro se refiere tanto a un lugar como a una forma particular de percepción sensorial. Hoy en día, el concepto “teatro” puede referirse a: (1) un edificio, (2) una actividad (“ir al” o “hacer” teatro), (3) una institución y (4), en forma más restringida, una forma de arte (Balme, 2013, p.15)

Junto a este desarrollo histórico que va modificando el sentido del término, me interesa notar un primer hecho que considero importante que se decanta de esta palabra. Este es la cópula que se formula entre espacio físico extendido (lugar) y espacio subjetivo (percepción, mirada). Me parece que desde ese cruce o fricción original, es desde donde se reelabora permanentemente esta disciplina. El lugar *para* mirar, el teatro, es un hecho que se parte en tres: espacio, intencionalidad, percepción.

El estar *frente a*, en disposición frontal a que ocurra algo, esa disposición espacio-temporal (dirección del cuerpo en el aquí-ahora) que exige una concentración de la sensorialidad, que luego alcanza rango de mirada, de contemplación, a partir de un encuadre que se ofrece

---

<sup>15</sup> Sobre ese conjunto de imágenes y cómo se reunieron se hablará en el siguiente capítulo.

y agujerea una realidad mayor, una totalidad perceptible, para anclarse en un punto, en el cual bascula la visión, prolegómeno del movimiento de los afectos, del pensamiento.

Y es que escarbando un poco más en su etimología, llegamos a conocer que teatro proviene de “*Theatrum*: del g. *Theatron*, d. de *theamomai*, contemplar: lugar desde donde se contempla, se mira algún espectáculo. –V . Teoría” (Monlau, 1856, p.426) y *contemplar* es una gradualidad distinta del ver.

A su vez me parece un antecedente no menor, que plantea una lectura (en perspectiva de la posterior vinculación que intento entre teatro y óptico/a) que Sarrazac (2013) nos indica en el apartado “óptica” de su “Léxico”, toda su mirada (definición) sobre el teatro, en resumen, que a partir de *óptica* nos hable del *theatron*

Etimológicamente concebido como “el lugar donde se ve” (*Theatron*), el teatro se presenta necesariamente como un dispositivo<sup>16</sup> que organiza la mirada del espectador. (...) En este plano, el teatro se presenta claramente como una caja óptica que desde hace mucho tiempo ha servido para justificar la existencia de una “óptica de la escena”, considerada como un marco estricto, estructurada desde el Renacimiento por las exigencias de la perspectiva y cargada de un peso sociopolítico no despreciable: el cono que se abre desde la sala hasta la escena supone un punto de vista privilegiado, el único capaz de abrazar el conjunto del espectáculo y de darle su sentido; ojo del Príncipe que es el único que ve todo lo que hay que ver y conoce todo lo que hay que conocer. La visión se revela de esta manera completamente jerarquizada y vectorizada, sin autorizar ningún escape por fuera del marco trazado y definido por la ley óptica. El drama está en lo que vemos, es decir, en lo que nos es *dado a ver*, ordenado y allanado por la cuadrícula imaginaria de la “cámara lúcida” utilizada por los pintores (p.159).

Esta comprensión del teatro como *dispositivo* que propone Sarrazac que dirige (organiza, dice la traducción a Sarrazac) la mirada, implica un enorme problema porque la mirada no es un hecho transparente y simple, sino que es tan complejo como el mismo dispositivo y de ahí, entre otras cosas, pienso que viene el uso del concepto de dispositivo al que acude Sarrazac y que con la siguiente cita podemos definir aún más, siguiendo ahora a Deleuze

¿qué es un dispositivo? En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no

---

<sup>16</sup>Agamben citando a Foucault indica: “Lo que trato de determinar con este término es ante todo un conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en breve: tanto lo dicho como lo no-dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo es una red que se establece entre estos elementos...Podemos entender “dispositivo” como una red compleja (Agamben, 2014).

abarcan ni rodean sistema cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. Cada línea está quebrada y sometida a *variaciones de dirección* (bifurcada, ahorquillada), sometida a *derivaciones* (Deleuze, 1990, p.155).

Sarrazac al ir avanzando en su definición de óptica va explicando los cambios históricos que tiene este *dispositivo*, que no son sólo de consecuencias para este arte sino que tiene un alcance mucho más general

La cuarta pared que Diderot sitúa al frente de la escena no modifica la organización concreta del espacio teatral, pero al cerrar el último costado del cubo que permanecía todavía abierto desde la instalación del teatro dentro de los edificios, contribuye sin duda al cambio de modelo epistemológico del que será testigo el conjunto del siglo XIX europeo. Vuelto esta vez sucedáneo de “cámara oscura”, el teatro puede de esta manera creerse apto para recoger una realidad más o menos en bruto, que el público no tendrá más que fisgonear como a través de un “ojo de la cerradura” ficticio. De una óptica regida por las leyes del ojo (es decir, por la manera en que nuestro ojo deforma la realidad y por la que nuestro entendimiento analiza y comprende esta deformación), se pasa así a una óptica que pretende no estar sometida más que a lo real (p.159).

Cambio de modelo epistemológico: de cámara lúcida a cámara oscura. Del ojo humano y toda la complejidad del fenómeno fisiológico de la visión (es sorprendente pensar que el primer momento de montaje es el que se da en nuestro cerebro cuando se reúnen o sobreponen la información que es captada por separado por cada uno de nuestros ojos y la *corrección* (¿edición?) que en nuestro cerebro se realiza; ergo, el primer montaje se da en nuestra cabeza) (Fajnzylber, 2013). Pasamos entonces del ojo como aparato de registro de nuestra naturaleza, a otros aparatos que amplían y transforman este potencial por desarrollo de la técnica (cámara oscura, posteriormente la fotografía).

Y en lo que viene a continuación, caemos en nuestro tiempo

La crisis del drama que tiene nacimiento en el último tercio del siglo XIX no se limita en efecto a los cambios que intervienen en el funcionamiento del diálogo o en la definición de los personajes. El desfase que analiza Szondi entre la forma dramática, fundada en el intercambio dialéctico como traducción lingüística de las relaciones interhumanas y los nuevos contenidos que desbordan esta forma y la vuelven inadecuada, no da cuenta de lo que se juega por fuera de la logosfera, en el campo de la iconosfera. Dicho de otra manera, la crisis del drama moderno es tanto la crisis de un modelo de aprehensión de lo real como la crisis de las relaciones intersubjetivas y de su expresión poética. La civilización técnica y la democratización de las nuevas imágenes participan en profundidad de esta transformación de la escena y de lo que ésta ofrece a la mirada del público (p.159).

Mi interés no está en ahondar en los argumentos de Szondi respecto de la “crisis del drama”, sino que abrir un pequeño paréntesis para concentrarme en eso que Sarrazac indica como *lo que quedó fuera de la logosfera*, lo que él considera la iconosfera

Para aprehender la realidad, ya no hay que estructurarla en el movimiento de una duración hay que enmarcarla e inmovilizarla bajo el ojo ávido de un teleobjetivo. El naturalismo, en el uso que hace de la fotografía no sólo a título documental sino como soporte y modelo de la representación, traduce esta pregnancia del nuevo modelo imaginario. Pero el drama estático simbolista nos recuerda también la nueva mirada que la óptica moderna nos obliga a lanzar sobre la realidad. Liberada de la necesidad de una acción, aligerada del peso de una temporalidad, vectorizada (incluso en el “instante pregnante” de Diderot y Lessing, que supone la condensación de un antes, un durante y un después), la escena puede dejar de pensarse como una sucesión de actos que se articulan lógicamente. La vía queda de igual modo abierta para una poética del fragmento

¿Qué recojo de ello y tomé para el proyecto? Lo primero es que el teatro asume los modos dominantes de concebir la imagen de cada época (la cámara lúcida, la cámara oscura); también que la óptica permite o define la posibilidad de experimentar diferentes tipos de escritura (modos). Aquí en la cita expuesta se explica la genealogía del fragmento en el drama. Segundo, esa trazabilidad de estos cambios tiene además importancia –para lo que infiero– como las realidades políticas que se han ido estableciendo a partir de las imágenes, que han sido concebidas en épocas determinadas, con objetivos específicos, y que por último me permiten concebir un discurso de cómo yo veo/miro/proyecto al Estado/Nación

Lo más importante es, sin embargo, que la dimensión técnica de esta nueva óptica va de la mano con su dimensión imaginaria y simbólica. El hueco de la cerradura perforado imaginariamente en la pantalla de la cuarta pared sirve tanto, si no más, a la proyección en la escena de los fantasmas propios del autor: para decirlo de otra manera, vuelto definitivamente *cámara oscura* con la extinción definitiva de las luces de la sala (a partir de la década de 1880), el lugar del drama puede ahora acoger *la Otra Escena*, hasta aquí imposible de aprehender sólo con las leyes de lo visible. Lo que se inscribe en esta cámara negra del teatro moderno es la imagen reducida del imaginario del público, admitido a participar mentalmente en el proceso de teatralización de lo real, a participar en la elaboración de imágenes que la sola escena no alcanza a producir (proceso que se mantiene constante de Meyerhold a Régy, y de Maeterlinck a Duras). El cono de la mirada del Renacimiento, en cuyo extremo se encontraba el ojo del Príncipe, se invierte; la escena deviene proyección de imágenes simbólicas, cuya luz, venida como de un trasmundo, hace *punctum* en la pantalla de la representación, fantasma obsesivo, que nos mira tanto como nosotros lo miramos. La escena Strindbergiana, tanto como la escena expresionista y más tarde la escena del “teatro de lo inexpresado” (H.R. Lenormand), funciona como proyección de un drama íntimo, que sólo se desarrolla en una cabeza. De la misma manera, de la “cámara alucinatoria” durasiana, donde se encuentran los protagonistas de un incesto que falta por consumar (*Agatha*), hasta el drama sarrautiano, lo que se deja ver supone la inversión del modelo tradicional (Sarraute hablaba de “voltear el guante al revés”, lo que es

otra manera de traducir esta inversión de la escena del mundo en escena del Yo, por la vía del artifice óptico) (p.159).

El ojo del príncipe se invierte, ¿se seculariza? ¿Se masifica? y a la par se introyecta para sacar fuera de nosotros una información que no se refleja exteriormente. De alguna manera comparar lo que está logrando la dramaturgia en comparación a lo que la tecnología logra en diferentes aparatos que amplían la capacidad de observación de los seres humanos: los microscopios, los telescopios, la fotografía, el cine. ¿Por qué no pensarlo si la dramaturgia al final también es una teckné?

No se ha dicho que el desarrollo constante de las nuevas imágenes en el siglo XX (del cine a la televisión pasando por lo digital y el internet) haya provocado cambios tan profundos como los que conoció el siglo XIX. En un sentido, el cambio de paradigma epistemológico (paso de un modelo con predominancia dialéctica a un modelo óptico, mucho más fundado en la pulsión escópica que el *theatron* de los orígenes) tuvo lugar entre 1750 y 1760, para tomar definitivamente su sentido en los años 1870-1900. Lo que es seguro es que, sin duda, no hemos terminado aún de medir las consecuencias del paso de una “óptica de la escena” (entendida metafóricamente como una suma de reglas a respetar para producir un espectáculo “mirable”) a una escena concebida como *interacción* de una mirada pública y una mirada íntima (p.159).

Luego de este largo recorrido desde el *Theatron* hasta los elementos actuales (tecnología digital e internet), momento en el que hoy nos encontramos, se deja planteada la pregunta por la constitución de nuestra propia “óptica” (de la escena) ¿Cuál es nuestra óptica? ¿Estamos en momentos en que se está produciendo una mutación? ¿Un cambio de episteme? ¿Cómo el texto teatral responde a esta mutación? ¿Cómo está mutando el texto?, me parece también verla en el escenario, principalmente en el uso de la tecnología digital que retira la presencia física y la reemplaza por una virtualidad que modifica completamente la presentación y apariencia de lo humano, volviéndolo plano, más grande, desfigurándolo, dándole una apariencia líquida o pixelada. Quizás nuestra óptica de la escena esté más formada por la interrelación de muchos momentos (por la facilidad de tener muchas imágenes) e ir abriendo muchas pestañas más como el dispositivo computador. En la cual la cultura digital, la posibilidad de cámaras, la lectura en múltiples ventanas y pestañas que hacemos en el computador, la edición, el montaje, la ubicuidad de las imágenes y su alta densidad son factores disponibles.

La pregunta que se me abre es, desde estos modos actuales de ver, de producción de las imágenes, a partir de los usos de las nuevas tecnologías y dispositivos creados, ¿nos empuja también a escribir asumiendo estos nuevos modos? ¿Cómo los asumimos?

Pasando ahora a la comparación entre Teatro y teoría, por otra parte, si rastreamos “teoría” etimológicamente, tenemos que ella es una palabra que viene como no, de la lengua griega, según el diccionario etimológico este nos indica: “*theória*, contemplación, especulación, la parte contemplativa de una ciencia o arte, d. del verbo *theóreó*, en l. *Specto, intueor*, yo contemplo, observo, miro, veo” (Monlau., 1856, p.428).

Por su parte, según Ferrater Mora (1975) “el significado primario del vocablo “teoría” es *contemplación* (p.776), a su vez

Contemplar es, originariamente, ver; contemplación es, pues, visión, es decir, teoría (p.348) (...) (teoría en griego) es un compuesto de dos temas que indican igualmente la acción de ver: tea y Fop (op... griego). La raíz “Fop” designa la acción de “prestar atención a”, “cuidar de”, “vigilar a” y, por ende, “observar (...) Por eso se empleó mucho (teoría en griego) en el sentido de división de algún espectáculo, del mundo, etc. (p.348).

Desde lo cual según Ferrater Mora “podemos así definir la teoría como una visión inteligible o una contemplación racional” (p.776).

Esta raíz de la raíz nos lleva a tomar como un desborde de la palabra o un sentido valioso que de ella se desgaja el de “cuidar”. El ocuparse en mantener un campo visual determinado bajo la percepción visual continua y abocada. Me atrevo a decir como expresión del sondeo, la inmersión, la reflexión, en que cae uno esta presente fuera y adentro (una suerte de doblez) y que se mantiene en la duración de esta experiencia.

Ferrater Mora precisa a continuación

el sentido que se da actualmente al término “teoría” no equivale exactamente al de “contemplación” aun en el caso de que comience por admitirse que no hay teoría sin la previa existencia de vida teórica. Hoy día, en efecto, teoría designa una construcción intelectual que aparece como resultado del trabajo filosófico o científico (o ambos) (p.776).

Vida y pensamiento, “no hay teoría sin la previa existencia de vida teórica” (p.776) lo que conduce a la teoría como resultado de una práctica “aparece como resultado del trabajo filosófico o científico (o ambos) (p.776). Vida, pensamiento y trabajo, todo ello se desgrana como los elementos esenciales de la teoría. O también puede ser planteada la teoría como el resultado de la ecuación entre vida, pensamiento y trabajo. La experiencia, su procesamiento y la salida de ello como materialización (como exterioridad que comporta una interioridad). Esta es la síntesis que me place destacar de teoría, en cuanto la explica como proceso, como el resultado de una acción (más que como resultado o conjetura sobre una determinada experiencia o realidad). Como acción sustantiva de nuestra existencia y en particular cuando esta además busca escribirse. De esta forma, podemos entender “la teoría como interpretación, descripción o explicación, pero también (...) como una intervención, un experimento, una interpretación del mundo que provocara un cambio en el mundo” (Mitchell, 2009, p.361).

En cuanto a “óptico/a” que ya vimos que Sarrazac lo trabaja ampliamente, Pavis (1988) por su parte, en su diccionario, nos indica que proviene del término “opsis”

término griego que significa “visión”. La *opsis* es lo visible, lo ofrecido a la mirada: de aquí las nociones de espectáculo y de representación (...) El lugar acordado a la *opsis*, es decir, a la puesta en escena, será determinante para el modo de transmisión y para el sentido global del *espectáculo*. Garantiza la especificidad de las artes de la *representación* (p.341).

El texto-obra plantea a través de su fijación por estos conceptos señalados, en la misma dramaturgia y en la divagación que la acompañó una reflexión sobre los estratos más basales del medio teatro. ¿Qué lo constituye como fenómeno? De seguro puede ser visto y tomado desde distintos enfoques, yo tomé el de la visión, pues es el que me compete por el relato y conflicto que elaboro en la escritura. Ello ocurre también, porque hacer teatro es estar atento a lo que pasa con la mirada –en la simple al parecer–, relación entre sujeto, espacio y tiempo, entre percepción y mundo.

Siendo de esta forma que theatron y theoria comparten una raíz etimológica (th) que nos indica que ambos términos significan en su origen ver (uno en tanto lugar físico que sedimenta la realidad en un plano distinto, el otro en tanto lugar mental o de la razón, que

sedimenta la opacidad en transparencia para la comprensión), ambos términos, en tanto son instrumentos o dispositivos que permiten ver de una forma construida (asistida por el arte, la filosofía o la ciencia), en la que el aparato construido (el edificio o la proposición racional), puede, según esto, plantearse que el teatro y en el caso al que me aboco, la dramaturgia, como un método con opciones de conocer lo que estime conveniente conocer. Teatro y teoría serían esfuerzos humanos para aumentar la capacidad de ver. Teatro y teoría son los modos humanos (no natural sino que cultural) de ver. Lentes. Esfuerzo tan generoso o prometeico que incluso pretende ver más allá de lo visible factual como lo es querer ver lo que ocurre al interior de los seres humanos (sus emociones y pensamientos), en sus relaciones sociales o la estructura microscópica o cósmica en que se organiza la vida. Aquello que *no es* inmediatamente visible. Porque existe lo visible y lo que aun estando visible permanece no visto (por ejemplo el inconsciente óptico) y aún lo visible debe detenerse o ralentizarse nos demuestra la fotografía y el cine. Ambas buscan mirar lo cubierto o recubierto, lo que no ha sido mirado aún (que hay que descubrirlo o hipostasiar) o que hay que mirar por primera vez, o que debe ser mirado desde otro o muchos otros ángulos. La tridimensionalidad, el bulto de lo real. La complejidad de la vida, de la realidad. Esta conjunción entre teatro y mirada, entre teatro y teoría, que por muy antigua que sea, me parece fundante y decidora en su práctica; en la totalidad de sus oficios (dramaturgo, director, escenógrafo, actores, público). Ver, verse, dejarse ver. Creo que no se agota esta fuente y que es tarea propia en la autoformación en el oficio, el ir preguntándose siempre por ella y reformulándose en torno a ella (y también evidentemente en la pregunta por los cambios que se están sucediendo epocalmente). También implica en este origen un hecho compartido entre el arte y la ciencia. De ello propongo en estas “Teorías sobre el óptico de Chile”, que esta dramaturgia es un esfuerzo por dar una organización racional a una pregunta de interés cívico, republicano si se quiere; la dramaturgia es la teoría, es mi intento por ver. Junto a ello, lo óptico entendido también desde su raíz como visión natural y como construcción (artificio), es un problema enorme, en cuanto muchas veces se toma por natural lo que es construido (naturalizando lo ideológico) y de esto se pasa a la aceptación y connaturalización. También se habla del inconsciente óptico<sup>17</sup> (Benjamin, 2018), aquello que captan los aparatos (cámaras

---

<sup>17</sup> “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque, en

fotográficas, de video) y que la ópsis de nosotros los humanos no logra captar. Lo óptico a diferencia de la teoría sería un tipo de visión directa (inmediata), pero más limitada. La que permite la naturaleza o el campo de visión. De ello decanto que es un ver restringido, acotado, que necesita de un algo más. Otro problema es que cuando se ve (no es visto todo lo que es visible y lo visible requiere por tanto de diferentes estrategias para hacerle frente).

Por último, fue a partir de este análisis semántico y etimológico como luego en su aplicación a una serie de datos visuales (que me sirvió para aplicar la reflexión de fondo), una interpretación integrada de campos diferentes. Para acercarme a ellos y conocerlos, revisé una bibliografía y una filmografía y obras de teatro que abarcan los siguientes campos de estudio: investigación en las artes; estudios visuales; historiografía de Chile; teoría del drama y cine. Este conjunto responde a la necesidad de ubicar el trabajo en un enfoque que comprende el arte (la práctica artística) como posibilidad de construir conocimiento; en un contexto epocal que podemos definir como de “cultura visual”. Así mismo, la necesidad de ubicarme en los hechos principales que han dado forma al país; y, por último, la búsqueda de argumentos teóricos de dar con una escritura dramática que satisficiera el ejercicio polifónico o heterodoxo que pretendía realizar.

Investigación en artes	Estudios Visuales	Historia de Chile	Teoría del drama, cine
Teoría	Imagen	Estado-Nación	Documental
Práctica como investigación	Ópsis	República	Autoficción
	Medios/Dispositivos	Democracia	Cine-ensayo
	Cultura visual		

Figura 1. Campos de estudios y temas

Daremos revisión general a cada una de estos cuatro campos y desde ellos a los conceptos y líneas principales que alimentaron esta investigación/creación. Por la misma extensión y complejidad de cada uno de ellos, no pretendo en grado alguno ser exhaustivo, sino ser lo suficientemente preciso con sus términos y los autores que alcancé a revisar. También debo

---

lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia, aparece un espacio elaborado inconscientemente” (Benjamín, p.76).

dejar en claro que revisé a otros autores que inscriben sus trabajos en otras escuelas, como por ejemplo, en el caso de la imagen en la que recurrí a Merleau-Ponty o Didi-Huberman.

## **Imagen, Visión y Cultura Visual**

Como el trabajo específico del texto/obra se hace en relación con un grupo de imágenes, busqué adquirir una comprensión basal sobre este fenómeno, cuestión en sí compleja, por la gran cantidad de reflexión y letra que ha producido en diversas épocas y disciplinas, que van desde la filosofía, la historia del arte, la antropología y las ciencias de la comunicación, que en suma, se puede delimitar con la reserva de que es difícil –si no improductivo–, cualquier cierre que se intente arrojar una comprensión total sobre ella; siendo en esta dirección expuesta como un “campo vasto y diverso de la actividad humana”(Jacques Aumont 1992, pág.13). Es así, teniendo al frente esta vastedad, me dediqué a revisar una bibliografía que examinara este fenómeno desde diversos afluentes, siendo los principales el de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, el análisis estructuralista y semiótico de Roland Barthes, y la línea más reciente de los estudios visuales, en los cuales “el giro hacia las imágenes enfatiza el valor y la autonomía de las lógicas icónicas, de la imagen como lugar propio del pensamiento” (García Vargas, 2011, p.11).

Toda la discusión que recogí me permitió concebir una cierta cartografía de la reflexión sobre la imagen, en la que pude observar definiciones y enfoques distintos de aproximación.

Las preguntas principales, para mí, fueron: ¿Qué es una imagen? ¿Las imágenes comparten siempre una misma naturaleza? ¿Qué diferencias existen entre aquellas imágenes que no son iguales entre sí? ¿Qué ocurre en el hecho de estar ante una imagen y percibirla? Estas preguntas pueden apartarse en un terreno más propio de la filosofía, y a ellas, podemos sumar las preguntas por la función de los aparatos técnicos, el rol del receptor y el contexto de producción, más propias de aquello que en lengua anglosajona se conoce como *visual studies* (Mitchell) y en lengua germana como *ciencia icónica* (Boehm).

Estas preguntas y las respuestas que fui encontrando me permitieron fundar un piso necesario. No siendo el texto-obra estrictamente una discusión teórica, sí reflexionó y necesitó este sondeo para construirse, aun cuando ella luego no se presente expresamente, si está de forma oblicua, latente.

Para partir este recorrido exploratorio, me interesó acercarme al acto visual de una forma que lo explicara no sólo desde su constitución orgánica, sino que a partir de lo fisiológico propusiera un sentido y alcance más fundamental y amplio para esta experiencia

Hay un cuerpo humano cuando entre vidente y visible, entre lo que toca y lo que es tocado, entre un ojo y otro, entre mano y mano se hace una especie de cruce, cuando se enciende la chispa del sentiente sensible, cuando prende el fuego que no cesará de arder, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado a hacer (Merleau Ponty, 2013, pág.10).

Este contacto o fricción expresado como “cuando prende el fuego que no cesará de arder”, que brinda la oportunidad de reconocer nuestra corporalidad y a partir de ella fundar nuestro yo (tomar conciencia), se funda a su vez en dos momentos. El primero de salida y el segundo de retorno. Ver se plantea como un acto que se parte en dos. Me importa destacar que en el caso de la visión, no sólo es de importancia el acto del vidente sino que el vidente también es visto por el objeto o como también indica Didi-Huberman, se le es devuelta la mirada “Lo que vemos no vale –no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (Didi-Huberman, 2014, pág.13). El mismo autor en su prólogo al texto de Farocki “Desconfiar de las imágenes”, nos dice: “Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez” (Didi-Huberman, 2003, pág.14).

¿Qué es esto de que un objeto o una cosa nos devuelva la mirada? Que se produzca un diálogo en el canal visual que encuentra en esta operación al vidente y al objeto. Sólo puedo conjeturar que es la posibilidad de que lo que interesa o motiva (lo que consciente o inconscientemente se busca o desea y en esa última palabra “motiva” se expresa el valor motor que tiene una imagen: que nos mueve hacia o viene hacia nosotros) sea lo que devuelva la mirada. O tal vez sea, la misma constitución del tiempo, la época y la sociedad material la que devuelve la mirada al sujeto preguntándole por su existencia y sentido en

ese momento, una suerte de *¿y tú qué quién eres y haces?* o *¿por qué estás aquí?*. De ello podríamos extrapolar que las cosas nos miran, el mundo fenoménico nos observa

cuando se trata de imágenes que, después de todo, no son sino líneas, formas y colores sobre una superficie plana. Pero también sabemos que las imágenes han sido siempre más que eso; también son ídolos, fetiches, espejos mágicos: objetos que no sólo parecen tener presencia, sino también “vida” propia, que nos hablan y nos devuelven la mirada (Mitchell, 2009, p.57).

Que la imagen con todo su carga y excedente histórico sea un objeto que media entre autor y visores, que su rol es erigir un puente fundado en lo visual. Que hay entes específicos (imágenes artísticas u de otro tipo) que tienen como labor el establecer esta relación. También es que la mirada no se efectúa siempre o no se consume siempre. No todos los objetos te devuelven la mirada, es un momento único que se destaca distinto entre muchos otros. Un *satori* que remarca lo intermitente o inhabitual de este suceso. Más allá de la opacidad de la relación, nos aclara este momento de engarce entre el sujeto y el mundo. ¿Por qué algo nos atrapa y no nos concede el pasar de largo por él?

Junto a ello, otro aspecto, que me parece preciso destacar, es que, contra nuestro parecer habitual y aquellas consideraciones que hablan de la visión como el más intelectual de los sentidos; que nos hace considerar a la visión como una experiencia sensorial distante, más desencarnada, la cita, nos invita a pensarla de forma opuesta, como una experiencia del tacto, del *con-tacto*, del ir progresivamente palpando, sintiendo, texturizando la experiencia perceptiva; de la distancia que al diluirse prepara y produce una intensidad, para quien la experimenta, que puede expresarse (últimamente y en extremo) como *ardor*

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos- que no puede, como arte de la memoria, aglutinar(...)

La imagen arde con en su contacto con lo real (Didi-Hubermann en de Los Ríos & Donoso, 2015, p.69).

Que la experiencia del ver, sea la de confirmar mi existencia, tocar/ser tocado, ser visto y arder como eficiencia de ese contacto, ya nos da una base firme, para pensar en hondura la importancia de la visión, sobrepasando una apreciación mecánica de ella

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas (...) dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta (...) hay que inquietarse por el *entre* y sólo por él (...) no hay que tratar más de dialectizar (...) es preciso tratar de volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos es alcanzado por lo que nos mira (...) El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos (Didi-Huberman, 2014, pág.47).

Didi-Huberman nos insiste en atender al entrelazamiento entre percepción y mundo tangible

Es preciso que nos acostumbremos a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en él encaje, en el encabalgamiento (Didi-Huberman, 2014, pág.15).

“toda visión tiene lugar en alguna parte del espacio táctil (Merlau-Ponti, 1964, p. 177).

Volvemos entonces a la pregunta sobre ¿qué es una imagen? o ¿qué es lo visible que se da a propósito de una imagen?

El tópico de los actuales estudios sobre las imágenes establece que han de ser entendidas como una forma de lenguaje; en vez de como una ventana transparente al mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que representa una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversado y arbitrario, un proceso de mistificación ideológica (Mitchell 2011 - 108-109).

Ese proceso de “mistificación ideológica” es el que más me interesaba tratar para mi trabajo de investigación/escritura, junto a la auto-observación de las imágenes que me interesaron, que se convirtieron en la “chispa que prende fuego” para mi texto.

Abriendo un paréntesis en atención al fenómeno de la percepción teatral, resulta evidente que la visión es una dimensión estructuradora de este fenómeno y abordar lo teatral desde la mirada, por muy antiguo que sea este tópico, pienso es una recurrencia necesaria que puede ir renovándose en tanto la imagen histórica y materialmente va cambiando, entre otras cosas por la tecnología que la produce que refleja a su vez la cultura propia de ese momento, por tanto, la percepción de ellas también debiese ser distintas. Las imágenes como una forma de mirar la realidad, la época y su ideología

La particular mirada que cada época histórica construye consagra un *régimen escópico* o sea, un particular comportamiento de la percepción visual” (Jay, 2007, p.22”)

La centralidad que la imagen y lo visual tienen en nuestra época es una afirmación que puede sostenerse en la experiencia cotidiana y ciudadana, en la cual nos relacionamos con un alto volumen de material visual, lo cual permite hablar de una preponderancia de la imagen por sobre lo escritural

“Desde luego no soy yo el primero en sugerir que vivimos en una era dominada por las imágenes, las simulaciones visuales, los estereotipos, las ilusiones, las copias, las reproducciones, las imitaciones y las fantasías (Mitchell, 2009, pág.10).

La bibliografía que abordé expone los giros que han venido ocurriendo a partir del siglo XX y en lo que respecta a la imagen esta es protagonista de uno de ellos

El énfasis en la imagen como lugar del pensamiento y como cristalización de la historia de la cultura, se dirime en las últimas dos décadas aquello que en el estudio filosófico y de la cultura ha dado en llamarse “giro icónico” o “giro pictorial” (en el ámbito germano y en el anglosajón respectivamente), cuyo objetivo fundamental es la comprensión, en toda su amplitud de contextos, del significado de la imagen. Este objetivo ha de cumplirse necesariamente en un espacio heterogéneo (García Vargas, 2011, p.12).

Me parece correcto primero contextualizar que nuestra época ha sido definida por un conjunto de autores como de “Cultura visual” (Mirzoeff, 1999). Esta caracterizaría o sería un rasgo a su vez de lo que se plantea como posmodernidad. Nuestra experiencia cotidiana confirma esta sentencia sobre la preeminencia que las imágenes tienen como unidades para construir, mediar significados socialmente, y que hoy en día encuentran en los dispositivos–pantallas un espacio de tránsito más veloz, más líquido

La vida moderna se desarrolla en la pantalla. En los países industrializados, la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual: cámaras (...) el trabajo y el tiempo libre (...) Ahora la experiencia humana es más visual y está más visualizada que antes: disponemos de imágenes vía satélite y también de imágenes médicas del interior del cuerpo humano (...) Estas formas de visualización se enfrentan ahora al desafío de los medios visuales de comunicación interactivos como Internet y las aplicaciones de la realidad virtual (Mirzoeff, 1999, pág.17).

Esta preeminencia y disponibilidad de las imágenes permitiría un cambio o hablaría de un cambio social, cultural, profundo, un giro que fundaría la misma cuestión del conocimiento, pues, “En esta espiral de imaginería, ver es más importante que creer. No es una mera parte de la vida cotidiana, sino la vida cotidiana en sí misma” (Mirzoeff, 1999-2003, pág. 17).

Es entonces como producto de esta ecuación epocal entre tecnología, ideología y práctica social, que surge un campo de estudio a propósito de la irrupción de las imágenes y la posibilidad de enriquecer la lectura a partir del trabajo de crítica que se puede hacer con las imágenes

La distancia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura posmoderna y la habilidad para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio. Aunque, normalmente, los diferentes medios visuales de comunicación se han estudiado de forma independiente, ahora surge la necesidad de interpretar la globalización posmoderna de lo visual como parte de la vida cotidiana. Los críticos en disciplinas tan diferentes como la historia del arte, el cine, el periodismo y la sociología han comenzado a describir este campo emergente como cultura visual. La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet (Mirzoeff, pág.19).

¿El teatro como aparato escénico entra en esta categoría definida por Mirzoeff? ¿y la dramaturgia? Creo entender que sí, y esto resulta al menos paradójico ya que estamos hablando de una intermedialidad que se produciría, pues a partir de la palabra se fundaría el acto de visión aumentado. La dramaturgia como un aparato de tecnología visual.

En esta superpoblación de imágenes los estudios visuales proponen una oportunidad de pensar la experiencia desde la fricción con las imágenes, dando posibilidad de leer, el acontecer, una táctica

La cultura visual es una táctica para estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana posmoderna desde la perspectiva del consumidor, más que de la del productor (Mirzoeff, 1999, pág.20).

Para el trabajo me sirvió enormemente entender nuestro presente como de cultura visual, espacio agonístico “un lugar en el que se crean y discuten los significados” (Mirzoeff, 1999, pág.24).

¿Qué es lo que busco con las imágenes? El poder, y como cristaliza el poder en ellas: “Las cuestiones de agencia y de poder son cruciales para el funcionamiento de las imágenes” (Mitchell, pág.13). Descubrí en el proceso de escritura de la obra que realicé un arco de la

imagen que va desde lo pictórico a lo posfotográfico. El cual traza una línea de despliegue técnico de las imágenes a la par que despliega también un interesante fenómeno social de la construcción y uso de las imágenes, que brevemente puede formularse desde la restricción y uso prohibitivo o exclusivo de ellas hasta el desborde y democratización de ella y de sus usos.

Guy Debord en su “Sociedad del espectáculo” nos indica que “el espectáculo no es una amalgama de imágenes, sino una relación social mediatizada por las imágenes” (Català, 2014, p.28). Nuestra noción de país si lo pensamos está claramente construida por estas imágenes, sólo basta con recurrir a las más evidentes: bandera, mapa, escudo y animales parte de su heráldica; palacio de la Moneda; bailes, etc.. Ellos, luego sirven en diversos escenarios para anudar relaciones, espectáculos futbolísticos, discursos desde la Moneda. ¿Otras imágenes median construyendo nuestra ficción política? Desde el poder por supuesto toda la galería de retratos de presidentes, héroes patrios, batallas, o hechos memorables en el devenir social: la imagen de la Moneda incendiada; la imagen de la muerte de un camarógrafo que registra su propia muerte; la imagen de un dedo apuntando al dictador.

En ciertos filmes como el citado “Sans Soleil” de Chris Marker o las “Historia(s) del cinema” de Jean Luc Godard, encontré ese trabajo desde el material visual que permite la reflexión sobre la cultura, incluyendo las imágenes, pero que inspecciona los medios, la sociedad que produce esos medios, el rol del artista, en un tono de ensayo, de discurso que gira en torno a su pensamiento y lo que acciona su pensamiento.

En este sondeo por el campo de las imágenes encontré tres tipos de ellas que me parece importante consignar, pues, en el texto-obra están presentes: imágenes teóricas, meta-imágenes, imagen dialéctica. Las “Imágenes teóricas que Mieke Bal relaciona con la posibilidad de comprender cómo *piensa* el arte” (Catalá, 2014, p.69). Por su parte las meta-imagen

referimos al concepto de “Meta-imagen” (*Metapicture*) de Mitchell, que a grandes rasgos, pueden definirse como imágenes autorreflexivas que muestran las condiciones de su propia creación. Las meta-imágenes pueden alcanzar también el nivel de hiper-íconos que encapsulan una episteme o una teoría del conocimiento: visualizan esa teoría (Catalá, p.70).

Y por último la imagen dialéctica, concepto que sirve

para denominar aquellas configuraciones visuales en las que cristaliza el proceso histórico y las tensiones sociales, es decir, imágenes que son síntoma de *algo que está pasando* más allá de lo obvio (Catalá, p.83).

Estos tres tipos o modos de la imagen junto a la cultura visual, aparatos ópticos; todos ellos fueron los términos más importantes en este terreno que fueron surgiendo y que intenté tenerlos presentes en el transcurso del trabajo de investigación/creación. Todo esto en dirección de concebir a la imagen como “instrumento de pensamiento” (Catalá, p.159) que a partir de ella como resorte, se pueda proceder a elaborar el discurso en la dramaturgia.

## Referencias Históricas e Historiográficas

Al realizar este proyecto que observa al país desde un conjunto determinado de imágenes que describen un arco temporal extenso, casi simétrico a la misma longitud del proyecto de Estado-Nación Republicana, lo que se quiere, es hacer un ejercicio de dramaturgia que produzca una óptica abierta por la historicidad del autor y su encuentro con esas imágenes del pasado. Esa óptica tendrá por actividad evaluar la actualidad política de ese proyecto republicano refrendado en imágenes, acercándose, interrogando y construyendo un conflicto hacia él. Esto presenta una suerte de ego-historia<sup>18</sup>, de entrelazamiento de Historia y Biografía, pues el sujeto que escribe, se experimenta en un tiempo en que el discurso republicano y democrático no encuentran en la realidad un basamento firme y positivo para testificar a favor de su vigencia y actualidad, sino que, todo lo contrario, se respiran tiempos de crisis profunda, de una democracia representativa de muy baja intensidad, a la que el ideal cívico-republicano, enfrentado a esta crisis (¿crisis terminal de la democracia protegida? ¿de la democracia de los acuerdos? ¿de la democracia de la simulación?<sup>19</sup>), vuelve sobre su viejo axioma, sobre la tesis que la construcción de lo público es asunto público, midiendo así, en toda su dimensión, la idea de democracia que profesa y practica una sociedad, no los valores o intereses de un grupo pequeño y específico. A fin de cuentas, lo que este plan e ideas transparenta, es la politicidad de este proyecto dramático, en el que a partir de la incumbencia personal a partir de un autoproducido álbum de la nación, se quiere animar a la incumbencia colectiva, a la participación, a la construcción política del tiempo presente, ya que “la política es sentido de vida, en la medida que el individuo se experimenta como actor histórico” (Moulian, 2006, p.268) y es (la política) “el cuidado de la polis sobre sí misma. El cuidado de un pueblo sobre sí mismo” (Salazar, *Movimientos sociales en Chile* p.117).

---

<sup>18</sup> La experiencia del investigador se encuentra estrechamente relacionada (temporal e incluso emocionalmente) con el tema de investigación (Gárate, 2012, p.20).

<sup>19</sup> Algunos autores hablaron en los noventa de la “democracia protegida”, otros de la “democracia tutelada”, pero ninguno planteó la idea de una “democracia simulada” (Garín, 2017, p.65).

De esta forma lo que expresan algunas de esas imágenes elegidas para desarrollar la obra, ya sea de forma directa o indirecta, es la situación imaginada (construida) de la nación chilena así como su deseo e intención de proyectar su imaginario en el tiempo. Se involucran por tanto en la formación, disputa y administración de su Estado-Nación, el cual se debe entender como la construcción de dos términos interdependientes

Un Estado debe poseer o crear una base de nacionalidad, y una nación debe someterse a cierta forma de control centralizado, si es que cualquiera de ambas organizaciones quiere perdurar (Crossman, 2016, p20).

Entendemos al Estado como un conjunto heterogéneo de instituciones, organizado formalmente, con divisiones y jerarquías en que distintos grupos políticos de la sociedad disputan su control con arreglo a reglas de acceso que impulsan la reproducción de intereses y agendas de cambio social y desarrollo (Foerster, 2017, p.220).

Para comprender al Estado-Nación debemos atender a un doble aspecto que entrelaza práctica política y herencia cultural en una frágil e inestable ecuación

La doble y a menudo ambigua condición de la nación como “comunidad política soberana nacida de la asociación de individuos ciudadanos” , al mismo tiempo que como “identidad colectiva con un imaginario común compartido por todos sus habitantes” (Pinto & Ortíz de Zárate, 2017, p.11).

En nuestro caso, la versión local de nuestro Estado-Nación y su régimen político republicano desde sus comienzos hasta el presente no se sustrae a sendas contradicciones

El nacionalismo es un mecanismo altamente persuasivo del que se sirve el estado liberal-republicano para ofrecer una semblanza de participación popular, en un contexto de delimitada participación política real por parte del grueso de la población. Dada la falta de voluntad de hacer efectiva la oferta de soberanía popular –principio que sin embargo preside y orienta la nueva concepción liberal-republicana desde un comienzo-, el nacionalismo ofrece una compensación subsidiaria, que reafirma el principio legitimador y, por tanto, cubre la incoherencia evidente de proclamar la soberanía popular junto con limitaciones electorales censitarias que reducen fuertemente el universo de votantes calificados para participar en política (Jocelyn-Holt, 2014, p.45-46).

Ese imaginario común, responde a lo que Benedict Anderson (1993) propone como el carácter construido de la nación. Un “artefacto”, como él llama a esta elaboración impulsada por un segmento específico de la sociedad

, o la "calidad de nación" -como podríamos preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la primera palabra-, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular. A fin de entenderlos adecuadamente, necesitamos considerar con cuidado como han llegado a ser en la historia, en que formas han cambiado sus significados a través del tiempo y por que, en la actualidad, tienen una legitimidad emocional tan

profunda (p.21).

(...) Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana (p.23).

Estas primeras notas y citas expuestas en las que aparecen las nociones de Estado, Nación y su formación histórica, sirven para explicar la necesidad de mi proyecto de establecer relaciones entre la historia de nuestro país y las imágenes que refieran a estos procesos, pues el texto toma (temas y problemas recurrentes del análisis historiográfico), y se detiene, en ciertos puntos de ella; incorpora a personajes que han sido relevantes en su itinerario, en lo político, lo social, lo cultural, o por el contrario, son agentes desconocidos para la historia. Siendo el texto dramático un soporte que apela a muchos contextos (social, político, cultural, artístico). ¿Cómo, por tanto, ubicar las vigas maestras de nuestra historia y al distinguirlas hacia dónde mirar para buscar sus nudos y palpar la viruta? Necesitaba tener una mirada panorámica sobre Chile y una mirada más detallada sobre ciertos períodos y ciertos problemas considerados más relevantes en el desarrollo de este proyecto.

Ya desde una obra anterior, *Los Perros de la Constitución*, logré una comprensión que podría serme útil en este proyecto y creo que de alguna forma en este trabajo también me guió, y esta es la de que el país tiene tres grandes hitos de inflexión en su vida pública, en los cuales convergen Estado y Sociedad, movilizandolos diferentes intereses de sus estamentos sociales. Estos puntos se ubican o resuelven en los años 1833, 1925, 1980, y refieren, todos ellos, a los momentos en los que ocurrieron momentos constituyentes. Son fechas matrices de corte y regulación de la vida pública, que se mantienen durante largas décadas, y que dan apariencia de estabilidad, paz y consenso interior a una observación del país, recordemos el lugar común que habla de la “excepcionalidad chilena”, que plantea una diferenciación positiva para nuestra nación en relación a las otras de Latinoamérica, en dirección al orden alcanzado tempranamente y mantenido de forma ejemplar (Omitiendo la documentada historia de enfrentamientos y aplastamientos del disenso). Esto me servía preliminarmente, como guía, y los usé de forma tácita, como puntos referenciales que me ayudaron a organizar la línea temporal del texto dramático.

Para caracterizar un poco mejor a estos momentos constituyentes, tienen en común el ser una respuesta a momentos de lucha cruenta o tensión social intensa, que marcan la victoria política de sectores (que han vencido militarmente) que en definitiva es el argumento último que carga la construcción del Estado a favor de los grupos vencedores de dichos conflictos<sup>20</sup>). Estos momentos constituyentes caen bajo una lectura crítica en cuanto han consagrado constituciones de una legitimidad cuestionable (pues no han sido elaboradas bajo el principio republicano del poder constituyente originario de la ciudadanía o pueblo) dejando fuera del proceso deliberativo, a la población en general, bajo distintos argumentos y contextos, quienes no han participado en esa instancia, sino que a lo sumo (recuérdese el plebiscito para aprobar la Constitución de 1980) han debido refrendarlo de forma fraudulenta. A pesar de este dato de nuestra historia, el sector popular junto a su derrota ha buscado construir por fuera o en los rincones del Estado-Nación su proyecto social-popular. Este relato historiográfico me es importante señalarlo pues transparente con ello la perspectiva que asumo con mi investigación/creación

Marcando invisible contraste con esta visión más bien pasiva o subordinada de los sectores populares frente un proyecto nacional cuya conducción siempre estuvo en manos de un grupo hegemónico reconfigurado tras la independencia en torno al estado de raíz portaliana, la historiografía social de raigambre izquierdista ha enfatizado más bien la artificialidad de esa pretendida unidad supra clasista, detrás de la cual apenas se alcanza a disimular lo que Gabriel Salazar ha denominado el “drama interior de la nación” (Julio Pinto & Ortíz de Zárate, p. 14 -15).

Ese drama interior de la nación que puede ser identificado como el conflicto entre una elite en el poder y los grupos subalternos que buscan un desarrollo distinto, “social-productivista” como plantea Salazar, puede verse como una de las vigas que permiten mirar distintos períodos de nuestra historia, una continuidad por un conflicto no resuelto, a mi juicio la ilegitimidad de los órdenes políticos establecidos y su visión de desarrollo.

Estos puntos históricos, como ya dije, me servían como cierta orientación para no caer en el vértigo de encontrarme en medio de una infinidad de hechos donde o pretendiese cubrir todo el arco, que era un imposible, o no supiera por donde comenzar. Creo que sin cierta experiencia acumulada no sé si hubiera podido hacer este juego que me propuse. Esto como comentario al margen fueron un poco los problemas que tuve que manejar siempre (campos

---

<sup>20</sup> Batalla de Lircay (1829), Golpe de Estado de 1925, Golpe de Estado cívico-militar de 1973.

grandes que debía manejar aunque fuese mínimamente). Por ello cuando encuentro el cuadro de Otto Grashoff (1854), la fotografía de Olvido Leguía (1939) o ingreso al Banco Central y me entero de que en esta institución se mantiene una pinacoteca de artistas nacionales producida por el default financiero de la banca en la década de los 80' (una parte de la deuda de los bancos se pagó con imágenes, con obras de arte<sup>21</sup>), comprendo que al observar y trabajar con ellos estoy tomando contacto con esos tres períodos.

De esta forma haciendo un poco el repaso a lo largo del ejercicio consulté textos historiográficos, así como sociológicos o de filosofía política en torno a los temas de la construcción del Estado, el republicanismo, el constitucionalismo, la democracia. Acudí a diversos textos y autores contemporáneos, tales como: Felipe Portales, Julio Pinto y Verónica Ortiz de Zárate, Gabriel Salazar, Sergio Grez, Tomás Moulian, Rafael Sagredo, Alfredo Jocelyn-Holt, Fernando Atria, Pablo Ruiz-Tagle y entre los autores más canónicos, la parte final de la Historia de Chile de Diego Barros Arana. De estos autores y textos leídos, junto con la necesidad de documentarme sobre períodos significativos para mi trabajo, como los decenios posteriores al inicio de la República, los años de los gobiernos conservadores (1830-1860); luego ya en el siglo XX el período Radical y finalmente la década de 1980 y postdictadura, que son el período histórico del cual tengo vivencia. También a partir de estas lecturas así como también ocurre al ponerse frente a las imágenes, esta idea o deseo que persigue el texto dramático de ampliar el óptico individual y colectivo, es decir el proceso en el que el campo de lo visible puede extenderse y profundizarse a través de un ejercicio de inmersión en las imágenes, en la lectura del tiempo presente y de la historia. En ese sentido creo que es revelador pensar que nuestro país ha denegado una construcción social de su Estado y ha restringido esta a grupos, elites, como se las denomina habitualmente. Este hecho irrefutable hiere la sensibilidad política. Resulta escabroso pensar que en un período de doscientos años el proyecto republicano aún reclame la consumación de su ideario matriz.

Por ello doy espacio en mi texto el discurso crítico sobre la condición republicana en Chile “la idea de libertad, igualdad y de la ley como su condición necesaria” (Cristi, Ruiz-Tagle,

---

<sup>21</sup> El caso más grande es el del Banco de Talca que pagó con 120 obras.

2008, p.11). Su puesta en duda o entre paréntesis, y sus colapsos institucionales, como problema estructural y lugar recurrente de una sociedad poco dada a la convivencia cívica y la participación, que tiene en sus orígenes, con el mismo inicio de la formación de la nación la estructura de nuestro drama

La propia definición de Chile como entidad independiente, primero, y su organización institucional en torno a un gobierno o una pertenencia común, después, fueron objeto de profundos y persistentes disensos, dramáticamente exteriorizados a través del enfrentamiento bélico, la inestabilidad política y el desorden social (Pinto & Ortiz de Zárate, 2017, p.9).

### **Diego Barros Arana y el cuadro de los “Cuatro Padres de la Patria”**

El año 1854 el *joven y rico historiador* Diego Barros Arana<sup>22</sup> ordena a Otto Grashof, pintor alemán que visitó varios países de Latinoamérica (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay) pintar un retrato colectivo que sirviera para su biblioteca y despacho de trabajo. Barros Arana que a la sazón tenía veinte cuatro años (en la imagen inferior tenemos un retrato cercano a esa edad) encarga realizar un cuadro que incluye a cuatro figuras que abarcan un arco temporal que van desde la lucha independentista hasta la época del establecimiento del “Estado en forma”, del régimen conservador, conocido como época portaliana<sup>23</sup>. Los personajes que allí aparecen retratados son de izquierda a derecha siguiendo una lógica histórico-temporal: José Miguel Carrera, Bernardo O’Higgins, José de San Martín y Diego Portales. Cada uno de estas figuras, portan un elemento que caracteriza simbólicamente su contribución en la causa independentista y construcción del emergente Estado-Nación<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Así lo describe Otto Grashof en su cuaderno de viaje (Löschner, 1987, p.107-108).

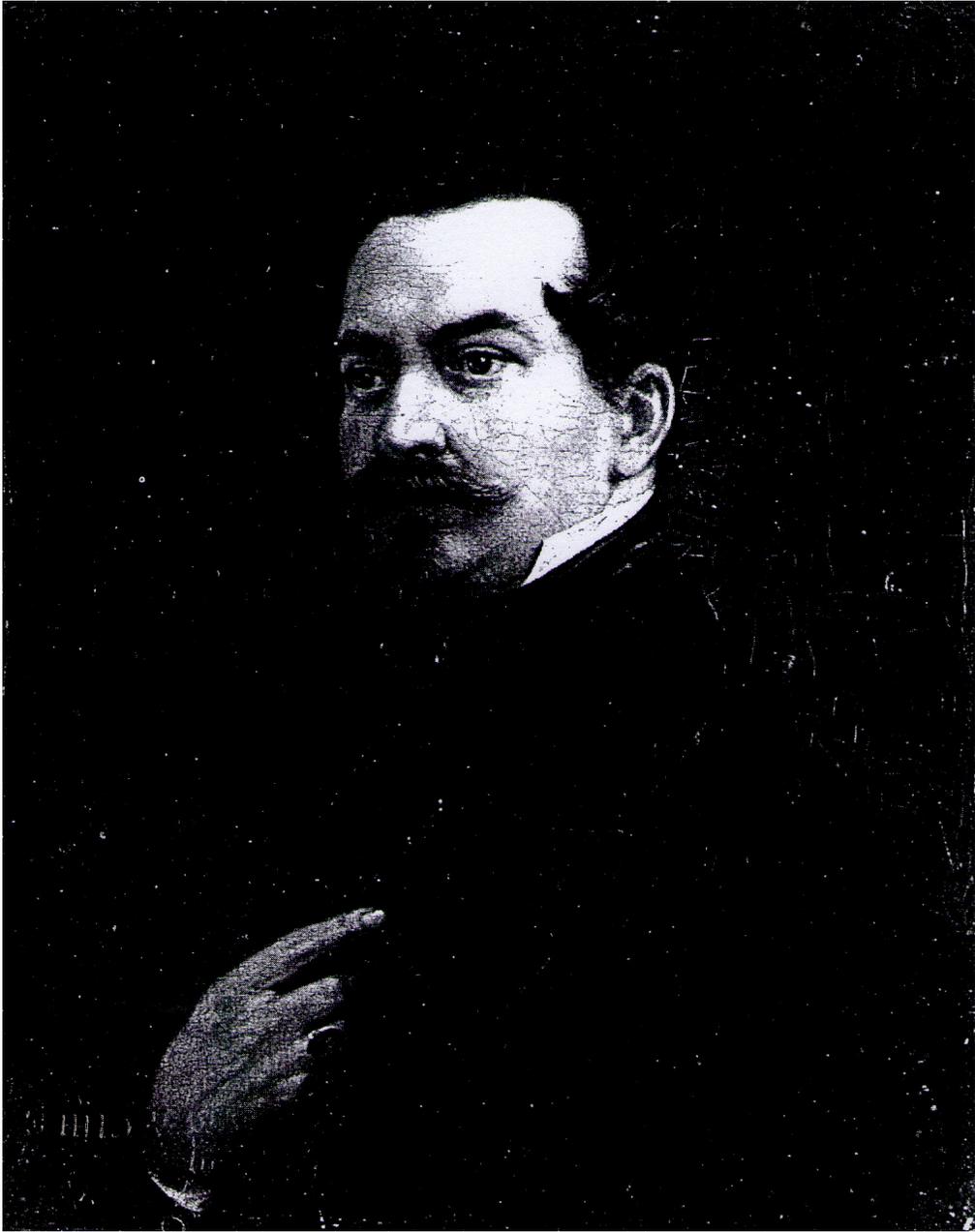
<sup>23</sup> Enfatizo en que el cuadro si narra algo, esto es la interesada conexión que Arana realiza entre Independencia y administración política (Estanqueros), en un solo plano, en una sola estampa.

<sup>24</sup> De esta forma Carrera tiene en su mano izquierda el Ensayo Constitucional de 1812; O’Higgins la espada; San Martín las charreteras y el escudo adosado al costado izquierdo de su chaqueta con la inscripción de “la patria en Chacabuco al vencedor de los Andes libertador de Chile” y Portales, el texto constitucional de 1833.



Retrato fotográfico de Diego Barros Arana (1853)

[www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl](http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl)



Autorretrato de Otto Grashof (1851)

Colección privada, Rodenkirchen



“Los cuatro padres de la patria”<sup>25</sup>

Otto Grashof<sup>26</sup>

Óleo sobre tela (1854)

Colección Biblioteca Nacional de Chile

---

<sup>25</sup> Mientras EEUU se desarrolló el mito del “Estado débil”, Chile se arrogó la estabilidad política garantizada por la fundación de un Estado “fuerte” hacia 1830, como rasgo distintivo de su identidad histórica esto aparece a inicios de 1840 entre la élite gobernante, es un argumento de legitimización respecto del régimen político implementado el país en 1830 (Lempérière, 2017, p.23-24).

<sup>26</sup> “Después de un meticuloso estudio de retratos antiguos logró llevar a cabo este trabajo en forma muy convincente y satisfactoria para todos” (Löschner, 1987, p.132)



Retratos en que se basaron Barros Arana y Grashof para su cuadro<sup>27</sup>

<sup>27</sup> José Miguel Carrera de Mandiola (1850), Bernardo O'Higgins y José de San Martín por José Gil de Castro (1820 y 1818, respectivamente) y Diego Portales de Camilo Domeniconi (1937).

¿Qué tipo de razones explican que se encuentren en esta imagen cuatro figuras que nunca estuvieron juntas y que actuaron en diferentes momentos de la historia? ¿No es paradójico que un historiador, personaje que uno supone siempre apegado a los hechos, utilice la historia para crear una imagen más bien simbólica o apegada a sus intereses sobre la construcción del Estado-Nación, o como él la llama, la Patria?

¿Por qué Barros Arana reúne a estas cuatro figuras? ¿Por qué a ellos y no a otros? ¿Por qué no están por ejemplo, Manuel Rodríguez, Ramón Freire, Camilo Henríquez en el cuadro? ¿Por qué se inclina por el proyecto portaliano que resolvía a favor del bando conservador la batalla (guerra civil) de Lircay?

“una batalla tan próspera por los resultados, como desgraciada por las víctimas que fue necesario sacrificar a la conservación de los derechos de los pueblos, y al restablecimiento de las leyes” (Gandarillas sobre Lircay, citado en Pinto & Ortíz de Zárate, 2017, p. 208)

Este cuadro hoy ubicado en el pasillo que da con la entrada de la oficina de dirección de la Biblioteca Nacional apunta al carácter imaginario y construido de la Nación que señala Anderson (1993). También a que es un artefacto de una elite. Es así mismo una suerte de borrón y cuenta nueva, una suerte de amnistía (Carrera al lado de O’Higgins y San Martín) ¿qué sentido histórico puede tener? ¿el interés superior del Estado-Nación se yergue por sobre las pugnas internas?

La creación de un imaginario nacional requiere, como se ha insistido en este trabajo, de ceremonias y ritos que vayan articulando la comunidad imaginada, llena de fechas, eventos y glorias. Parte importante de esa historia la constituye igualmente la edificación de monumentos y la creación de un panteón de héroes, hacedores de la nación. En pocas palabras, la construcción de ese imaginario modela la memoria de un pueblo. (Pinto & Ortiz de Zárate, 2017, p.144).

Si bien el cuadro fue mandado a hacer para su despacho personal según lo que indica Grashof en su cuaderno de viaje (Löschner, 1987, p.107-108), este fue luego exhibido de manera pública en una exposición llevada a cabo el año 1856, mediando en la sociedad de su época. Este cuadro se suma a mi parecer a otros artefactos que el naciente Estado de Chile mandata construir, como el mapa encomendado a Claudio Gay, la reelaboración del Escudo con los animales (Cóndor y Huemul) incorporados por orden de Portales al Escudo Nacional, entre otros.

La adquisición accidental de la libertad en Chile, sin embargo, permitió que el estado liberal-republicano diseñara y promoviera una nueva concepción de nación (...) con el fin de promover esta concepción, el estado recurrió a todo el instrumental simbólico disponible: retórica, historiografía, educación cívica, lenguaje simbólico (banderas, himnos, escudos, emblemas, fiestas cívicas, hagiografía militar, etc.) (Jocelyn-Holt, 2014, p.45).

Si a Claudio Gay el ministro Portales le encarga el atlas de Chile para conocer no sólo al territorio en torno a sus dimensiones y límites, Barros Arana, por su parte, se encarga con este cuadro de delinear lo que a su parecer es el desarrollo político del Estado-Nación, refundiendo períodos políticos distintos, dando impresión de continuidad, así mismo, el mapa da expresión de continuidad en su conformación longitudinal. “Bajo el liderazgo intelectual de Andrés Bello, comenzó la escritura de la historia nacional como “fundamento de la conciencia cívica republicana liberal” 34 (Lempérière, 2017, p.34). Esta etapa de triunfo conservadora debe abrocharse, creo yo, con imágenes, en un período en que se estaba consolidando el Estado-Nación.

El cuadro de Barros Arana está inscrito por tanto en un contexto de intensas pugnas muy distinta a la prestancia cívica que exhiben los modelos del cuadro. ¿Es entonces ese cuadro espejo de esta época que arriba nos describe Rafael Sagredo evocando el relato de Montt? La pintura para ser realizada debe acudir a referentes visuales anteriores, producido por otro prócer de la pintura, el mulato Gil de Castro<sup>28</sup> amigo de O’Higgins y San Martín quienes lo hacen legionario de la Orden al Mérito de Chile (Pereira-Salas, año, p.22). También se recurrió a Rugendas así como al italiano Domeniconi (1800-1860)<sup>29</sup> quienes se encargaron de retratar a Portales y por su parte Francisco Javier Mandiola a Carrera (Francisco Javier Mandiola su cuadro de 1850 Carrera). Todos ellos componen un grupo de pintores que se dan a una “Tarea cívico-artística” como lo llama Pereira-Salas

Además, se concentra para trabajar la obra que le ha encomendado “el joven y rico historiador Diego Barros Arana”, que en esa época, escribe Guillermo Feliú quería ser pintor, dibujante y escenógrafo . El cuadro forma un curioso grupo histórico simbólico (...) que de acuerdo a la tradición, eran para el futuro autor de la *Historia General de Chile*, los personajes claves del desarrollo patrio, los arquitectos de la república (Pereira, 1992, p.257).

---

<sup>28</sup> José Gil de Castro 1785-1843 hijo de María Leocadia Morales, su madre negra esclava de doña Nicolasa Santibáñez.

<sup>29</sup> Residió en Santiago de Chile desde 1830 hasta el verano de 1838. Tuvo su taller particular en las Calles Ahumada y Compañía. <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39890.html>

## Este cuadro en un marco de Arte Republicano

Son los mismos impulsos renovadores de la filosofía de la Ilustración, encarnados en los principios estéticos del neoclasicismo, los que se advierten en el menguado hacer artístico de estas generaciones comprometidas en una lucha sin cuartel por alcanzar la anhelada independencia. Dentro de estos conceptos valorativos se confiaba al arte una misión cívica concreta, la de moldear la noble imagen de los héroes emancipadores para presentarlos como ejemplos a la juventud y a la posteridad. La función del arte era así la de embellecer la vida ciudadana (Pereira, 1992, p.19).

## **Olvido Leguía y la época del desarrollismo**

Para ubicarme en un período posterior del desarrollo del país, tomé como detonador para caracterizar y mirar esa época, la fotografía de la actriz Olvido Leguía, tomada en 1939 por Alfredo Molina La Hitte (1906-1971). Esta imagen nos ubica en la época del primer gobierno radical, el liderado por Pedro Aguirre Cerda. Este período del proyecto de desarrollo interno de la nación, se caracteriza por ser la época de la creación de la CORFO, del Estado educador, del ascenso de una mesocracia que apoyó a los gobiernos radicales. Elijo el formato de retrato a cuerpo completo de una actriz célebre en su tiempo quien desarrolló la casi totalidad de su carrera junto a Lucho Córdova en la Compañía de Comedias Cómicas, porque es la época de la llegada e irrupción fuerte del cine sonoro, de la circulación de las revistas, de la creación de la estrella internacional y en el caso de la Leguía es una versión local a este fenómeno. La misma Olvido actúa en varias películas de la época.



Frame del filme “La Mano del muertito” (1948). Dirección: José Bohr.

[www.ccplm.cl](http://www.ccplm.cl)

Esta época es una respuesta posterior a la crisis del Régimen parlamentarista (1891-1924) que de alguna forma se resuelve con la Constitución de 1925 y que permite la construcción del Estado social de carácter desarrollista

Época en que era una sociedad capitalista subdesarrollada, con industrialización para el mercado interno y con una irregular y discontinua democracia representativa, celebrada no obstante de como ejemplar (Tomás Moulián, 2006, p.10).



Retrato de la actriz Olvido Leguía (1939). Autor Alfredo Molina La Hitte.

[www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl](http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl)

## **Pinacoteca del Banco Central, el cuadro de Benito Rebolledo y el triunfo de la revolución neoliberal**

Al ingresar por las puertas del Banco Central y descubrir que en esta institución financiera cuya labor es “regularizar y ordenar la emisión del dinero (...) avalando la solvencia del sistema bancario” (Banco Central, 2005), se alojaba una colección de pinturas nacionales junto a su colección más pertinente de monedas y billetes, y que el origen histórico de una parte de esa colección estaba en los años 80’, pensé que a partir de ello podría obtener una imagen que me permitiera ir hacia la parte final de texto, aludiendo al tiempo presente construido a partir del Golpe de Estado de 1973, ya que gravitamos alrededor de toda su obra (ideario e instituciones) el cual marca la ruptura del Estado Social de 1925 y como ese evento refrendado a partir de la Constitución del 80’ marca hasta el presente. Es la derrota de un período extenso de acumulación de fuerzas para el movimiento social, que tiene algunos de sus antecedentes principales en su desarrollo político durante cinco décadas.

Esta acumulación de fuerzas interrumpida por la fractura del régimen democrático, donde un nuevo Estado comienza a tomar forma para retomar ese proyecto de Nación también iniciado luego de Lircay y plasmado en 1833 y que vuelve con todo su “peso de la noche”

El paso de la contrarrevolución a la revolución capitalista fue un paso lento porque requirió un consenso en el bloque en el poder sobre el carácter del nuevo proyecto de desarrollo capitalista. El proyecto neoliberal empieza a aplicarse recién en abril de 1975 (Moulián, p270).

Ambos períodos a mi parecer (el portaliano y el cívico-militar) se emparentan si son vistos a partir del retroceso democrático que produjeron. Lo que unifica o sintetiza esta mirada de una fractura permanente en el plano social

Mi impresión, por tanto, es que Chile durante el siglo XX ha continuado por el mismo camino trazado en el S XIX por lo menos en un aspecto crucial: la inhabilidad y aparente falta de voluntad para permitir y consolidar una sociedad civil (Jocelyn-Holt, p56).

De esta forma, comparando estos tres diferentes períodos históricos a partir del momento crucial que representa la consolidación de un nuevo orden que se materializa en las constituciones, el desarrollo democrático que permitió el principio de Estado Social que

animó la Constitución de 1925 es detenido y reemplazado por el Principio de subsidiariedad del Estado

Aunque podría argumentarse que las dictaduras con sus políticas neoliberales de shock plantaron las semillas de una futura expansión económica, ésta se demoró muchos años en llegar y, en el intertanto, abolieron las instituciones democráticas, violaron sistemáticamente los derechos humanos, dismantelaron las formas de participación social y destruyeron consistentemente las organizaciones sociales y sindicales. De este modo aumentaron los niveles de desempleo, bajaron los salarios y se amplió la exclusión social de vastas capas de la población (Larraín, 2001, p.68).

De esta forma la espada puesta en primer término por Grashof se proyecta por las décadas y cruza los siglos. Sabemos que el 2005 se quitó a las F.F.A.A. como garantes de la institucionalidad, pero estas reformas no han modificado cualitativamente el ethos de la Constitución del 80', sino que fue un remedo de cambio que finge el paso a un nuevo momento, pero que deja todo igual para que nada cambie: el timbre gatopardista. El foco puesto en su derogación es donde el país se encuentra tensionado en nuestros días y esa posición es la que el texto-obra se sensibiliza.

A partir de los imaginarios que levantan esas tres imágenes que acabo de comentar, una constelación de otras imágenes van entretejiéndose, todas son importantes, todas cumplen un rol específico en el ejercicio textual/visual. Cada una habla a su modo incluso si son silentes. Es el caso de la imagen de Marta Ugarte (1934-1976), en el texto de forma explícita creo que nunca me refiero a la dictadura, pero sí muestro una fotografía de Marta Ugarte donde se ve posando para la cámara y detrás suyo dos hombres que suben por una escalera. Existe una imagen macabra que también está en el texto pero que la hice pasar más desapercibida pues está junto a un grupo mayor y diferente de imágenes, pero que trae a la realidad la cruenta historia del país en una imagen que está temporalmente a la vuelta de la esquina. En ella se ve al periodista Pablo Honorato observando el cadáver de Marta Ugarte que el mar devolvió y la prensa tituló como un asesinato amoroso, cuando lo ocurrido fue que la arrojaron desde un helicóptero con su cuerpo amarrado con alambres a unos durmientes y el mar la devolvió para que por siempre fuese vista. Para mí esta imagen muestra el rostro horrendo de Medusa de este período fatal de nuestra historia.

## **Dramaturgia: Documental, Autoficción y Ensayo**

Mirando hacia atrás en busca de los referentes que me conectaron con obras, experiencias artísticas y/o reflexiones teóricas de estas experiencias, y que son las filiaciones directas para mi proyecto, dos medios resultaron predominantes: teatro y cine. La revisión de materiales de ambos medios en la línea documental, marcan ya, desde la revisión de materiales de otros creadores, una coexistencia, un cierto bucle en que fue entrando también la creación, formada por el trabajo con elementos dramáticos y materiales documentales, trenzados estos dos en la disposición de mi escritura, tendiente hacia el ensayo. Pienso que a la hora de pesquisar referentes, en el cine, por ejemplo, hay un mayor desarrollo, una mayor cantidad de autores trabajando la veta del documental de ensayo que una dramaturgia de ensayo o ensayística. Lo conclusivo en este punto, es que de ambos (teatro y cine; drama y documental), desde estos medios y géneros particulares, mi trabajo se fue poco a poco modelando, principalmente, mediante el ejercicio de ensayo, particularizando de este modo un poco más mi búsqueda.

De esta forma como los principales medios considerados fueron el teatro y el cine, y los géneros preferentes el drama, el documental y una cierta derivación a algo más reciente de ellos: la autoficción; los autores que debo enumerar como referentes, fueron tomados del cine documental de giro autorreflexivo: Chris Marker, Jean Luc Godard, Patricio Guzmán, Ignacio Agüero, Rithy Panh, Agnès Vardà, por citar sólo a algunos; en la dramaturgia y el teatro documental: Peter Weiss, Lola Arias, Rimini Protokoll; en la dramaturgia de autoficción: Sergio Blanco y en el ensayo: Roland Barthes.

Busqué en mi propia disciplina el lugar de lo documental. Lo busqué en la dramaturgia y como espectador en la actualidad de las obra de teatro chilenas que van por este derrotero. En este espacio de memoria de obra no voy a adentrarme en ello, pero si dejo consignado que estuve atento al desarrollo de este género en el teatro actual. Retomando el rumbo hacia algunas definiciones mínimas, Andrés Kalawski (2006), nos indica para orientarnos sobre este género

El teatro documental es una variante del teatro que se asume político, aunque no se asigne así mismo el carácter de documental. Heredero de Piscator y de Brecht, el teatro

documental tomó forma en los años sesenta del siglo pasado y tuvo un gran desarrollo en Alemania, por ejemplo, en los trabajos de Peter Weiss. Su identidad esta dada por su pretensión de referencia, debida, por una parte, al conocimiento previo de los espectadores de los hechos señalados y, por otra, a las marcas lingüísticas y los gestos que apuntan a que el público (lectores/espectadores) considere el contenido de la obra como referido a “hechos” (Cohen, 1998).

Como explica Kalawski este término aparece ya en la teoría de Piscator y luego en Weiss encontramos también un desarrollo. Weiss nos explica sobre “la dificultad de hallar una clasificación para las variadas formas con que se expresa esta dramática” (Weiss, 1976, pág. 99), dándonos un marco para comprenderla según una de sus variantes, “la que se ocupa exclusivamente con la documentación de un tema” (Weiss, pág. 99)

El Teatro-Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la presentación. 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 (...) 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, pág. 100).

Y como el mismo Kalawski argumenta en su artículo “Este teatro es documental no tanto porque produce documentos, sino porque los utiliza” (Kalawski, 2006, pág. 53) y precisamente, el trabajo que me propuse, partía sin lugar a dudas en base a eso: no originaría nada, sólo revisaría lo que ya existe. Por tanto, volvería a ver, tanto lo que haya sido anteriormente visto como lo que aún no. Revisaría las imágenes de Chile.

También en dirección de observar el ejercicio textual que realicé en función de su estructura y apoyándonos en lo que leemos en el “Léxico del drama moderno y contemporáneo”, podemos aplicar a lo documental en el teatro

el teatro documental se basa en la puesta en tensión dialéctica de elementos fragmentarios tomados directamente de la realidad política (p.224) (...) no aspira a reproducir exactamente un pedazo de lo real, sino a someter los acontecimientos históricos y actuales a una explicación estructural, para lo que recurre a una formalización radical (p.224).

Saliendo de la teoría de lo documental en el drama y el teatro y entrando al lugar de este en el cine documental, cuando nos referimos a este podemos remitirnos a cuatro

“modalidades” de representación principales que para mi caso, el pensar en esos modos o variantes, me permitían pensar en cómo delinear al personaje central del texto, o la voz que articularía el discurso. Estos cuatro modos son

*expositiva* (comentarios clásicos de «voz de Dios», por ejemplo); de *observación* (que minimiza la presencia del realizador); *interactiva* (en el que el director y los actores sociales re-conocen la presencia del otro abiertamente en la conversación, las acciones participativas o las entrevistas; y *reflexiva* (en la que el realizador dirige la atención del espectador hacia la forma de la obra). Se bosquejan algunas de las implicaciones filosóficas, sociales y estéticas de cada una de estas modalidades (Nichols, 1998, pág.19).

Este enfoque último, el modo “reflexivo”, era el que me interesaba desarrollar. Que la obra fuera gradualmente dando cuenta de sí misma; pensándose y dejando en un plano visible esa operación. De esta reflexividad, evidentemente, surgen sus propios problemas, conflictos con el mismo material (con el lenguaje, con los datos visuales) o con agentes exteriores. A su vez el ejercicio de escritura fue adquiriendo a medida que iba desarrollándose una forma heterodoxa, tanto por la procedencia, textura y significados de los materiales con los cuales trabajé (sus datos visuales), así como, por la combinación de registros de escritura que fui probando (de los apuntes en la libreta de notas que va creando un diario de vida del proceso, de las citas, los intertextos; pasando por el desarrollo dramático del itinerario del personaje central, hasta como él formula su discurso practicando el ensayo). Para tener abierto el terreno para probar con esta forma, el documental, como nos explica Nichols, permite estas licencias no restrictivas

El Teatro-Documento El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término, *documental*, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio. De mayor importancia que la finalidad ontológica de una definición —con qué acierto capta la «esencia» del documental— es el objetivo que se persigue con una definición y la facilidad con que ésta sitúa y aborda cuestiones de importancia, las que quedan pendientes del pasado y las que plantea el presente (Nichols, p.42).

En esa estructura heterodoxa que busqué lograr es que se presenta el desarrollo de un problema, de volver inteligible para sí y para otros una preocupación, una intuición o un interés; luego en ir desplegándolo, entrando y saliendo con placer de lo propuesto, haciéndose cargo y abandonando la empresa, hasta intentar medianamente cerrarla con la

búsqueda de evidencias y la demostración. Para todo esto el mecanismo observado por el género documental, centrado en la información, es también un mecanismo apropiado

Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico. La economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de resolución de problemas. Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución (Nichols, p. 48).

Y como he escrito en varios lugares de esta memoria, una de las cosas que más interés creó en mí el visionado de documentales y que pensé que extrapolarlo al teatro con intención de reemplazar el conflicto dramático (entendido tradicionalmente como pugna entre dos o más personajes), por un avance de la investigación, de lo que se ansía conocer. Una epistefilia pasada a la escena

La convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá. El conocimiento, tanto o más que la identificación imaginaria entre espectador y personaje de ficción, promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia. El conocimiento, como las figuras del yo ideal o los objetos de deseo que sugieren los personajes de la ficción narrativa, se convierte en una fuente de placer que está muy lejos de ser inocente (Nichols, p.62).

Así de manera congruente con esta pulsión/placer que envuelve el conocer que indica Nichols, Peter Weiss nos reafirma la convicción de trabajar en función de desarrollar conocimiento, en dirección a la posibilidad cierta de avanzar significativamente en los propósitos que se fije el modo documental de hacer teatro: “El Teatro-Docmento aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles” (Weiss, pág.110).

Por su parte en el cine documental, entendiendo a éste de forma amplia como aquel que hace “un registro de lo real” y que produce una “imagen documental” (Català, 2014, pág.40), si bien los autores que arriba mencioné que están en el modo autorreflexivo, abordan y aplican el procedimiento uniforme de registrar lo real en sus trabajos, advertimos en todos ellos, una característica distinta que los va separando del documental clásico de

formato más observacional y esta es su presencia performativa en el filme, ya sea a partir sólo de su voz (en off o a través de intertextos) o accionando en el interior mismo del plano, como vemos en Godard o en Agüero; en cuyos casos llega incluso a producirse la discontinuidad de la relación entre imagen y discurso, que en algunos momentos es de no contigüidad extremos (Se muestra A pero se está hablando de B). La autorreflexividad; el escrutinio de la realidad como principal tema, sea esta realidad la de la sociedad o la de sus obras como el cine o las imágenes (Godard); la preferencia por los desvíos y no el centro temático (un proceder más centrífugo que centrípeto); el trabajo artístico como investigación y reflexión sobre los procesos políticos, sociales, culturales, su razón de ser, como si el arte tuviera especial misión de develar lo real y participar de su construcción. Todas estas características permite agruparlos como autores que practican el film-ensayo el cual como hemos visto “hunde sus raíces en el documental” (Català, 2014).

Por ello resultan para mí materiales tan entrañables como formadores de mi mirada los filmes: “Sans Soleil” de Marker, “Historia(s) del cine”, “Elogio del amor”, “El libro de las imágenes” de Jean-Luc Godard; “Como me gusta” I y II, “Aquí se construye” o la misma “Cien niños esperando un tren” de Agüero; los dos filmes vistos en Chile de su trilogía de Patricio Guzmán formadas por “Nostalgia de la luz”, “Botón de Nácar”; “La imagen perdida” de Rithy Pahn”, “Los espigadores y la espigadora” de Agnès Vardà, que responden a diversas épocas desde los años 80 a la actualidad, todos ellos ejemplos de esta forma ensayística de abordar lo documental. Donde vemos un trabajo más en específico de:

- Godard, la escritura con las imágenes.
- Varda, el espigar (cachurear, obtener recoger del suelo, desde lo considerado desechable) las imágenes, los argumentos.
- Agüero, el interrogar el espacio íntimo.
- Marker, las reflexividad de las imágenes; el filosofar sobre ellas.
- Pahn, el re-montaje (la re-constitución del tiempo y los lugares) con elementos otros a los originales, cuando no hay imagen, construirla.
- Guzmán, el tono reflexivo, la voz serena, lenta, como a contracorriente del tiempo; resistiendo al tiempo. Como un pensar que se asienta sin precipitaciones.

Todos estos autores pensando en el arco amplio del cine documental durante el siglo XX, con un desarrollo que va, desde una posición objetivista y distanciada en sus inicios y primeros desarrollos (Flaherty), que progresivamente va cambiando, con la entrada del realizador al plano (Rouche) hasta llegar a una completamente reflexiva (Marker, Godard) y que es lo que me preocupa observar y trabajar desde el teatro.

Esta última evolución de lo documental lleva el nombre de “cine-ensayo” o cine “autorreflexivo” y toma esta forma de articular el lenguaje que inaugura Montaigne varios siglos atrás. Según Català (2014) su característica más propia que cruza diversos medios que puedan trabajar con esta forma es su principio estético, precisando que la “estética del ensayo es la reflexión, el pensamiento” (pág. 14)

Relacionamos el proceso ensayístico en general con la prolongación de una idea en el tiempo o con el engarce de varias ideas a través también de una sucesión temporal. Ello se debe a que no concebimos otro tipo de reflexión que la ligada al lenguaje y a su disposición discursiva (...) No cabe duda de que lo que llamamos pensamiento, y que es una parte integrante de la estructura de nuestra identidad –es, en última instancia, el fundamento de nuestra consciencia-, está ligado al lenguaje: sin lenguaje no hay pensamiento en el sentido estricto ( p.55).

Como mencionaba en un capítulo anterior sobre la dramaturgia como práctica de investigación, me fue propicio encontrar y adentrarme un poco más en estas definiciones del ensayo, ya que “la utilización de la forma ensayo como mediadora entre una voluntad de saber ciega y la pulsión subjetiva que resurge una y otra vez de las cenizas” (Català, 2014,pág. 20), me permitió encontrar la libertad para escribir, consciente de que iría a entrar en ese juego de búsqueda de los materiales, subrayando la búsqueda como parte importante de la obra, como su acción paradigmática, tomando un camino en un momento, luego cambiando esa dirección. Esto de ir cambiando trae como consecuencia el ir modelando a una figura que es importante en el cine-ensayo y que yo pretendí para mi dramaturgia de ensayo, la figura del autor

en el film-ensayo, el autor no revela solamente su condición de demiurgo, que había estado escondida durante la fase objetivista, sino que se constituye también en sujeto pensante situado en el núcleo de la operación enunciativa (Català, 2014, p.26).

Lo que me lleva a pensar si en el teatro el autor estuvo presente alguna vez de forma explícita. Sabemos que de forma vicaria alguno de los personajes puede representar su

punto de vista y bueno, también, de forma más fáctica notamos su presencia por las acotaciones. Pero esa presentación directa, como de autorretrato, ¿la dramaturgia la exploró?

Últimamente en la dramaturgia proveniente a mi entender desde una matriz documental surge la “autoficción”. Esta se enmarca más ampliamente en lo que se denomina “literaturas del yo” (Casas, 2012, pág.12)

Pocas veces ha podido situarse el origen de un concepto en una fecha tan precisa como en este caso: 1977 es el año en que el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky inventa el neologismo “autoficción” para definir su novela *Fils* como una “ficción de acontecimientos estrictamente reales” (Casas, 2012, pág.9).

Utilizada esta noción en la dramaturgia, Sergio Blanco (2018) la define como un

Término compuesto por *auto* (de o por sí mismo) y de *ficción* (falso, mentira, invención), se refiere a un género literario que se define por la asociación de elementos autobiográficos y de elementos ficcionales (Blanco, pág.21).

Que autor, narrador y personaje se imbriquen en una única entidad es una de las características principales de la autoficción

El propio término autoficción alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto. Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto. Sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción una variante o deriva posmoderna, pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas. Ese es el amplio espacio que ocupa la autoficción (Casas, 2012, pag.11).

Por su parte el referido Doubrovsky nos hace formularnos la autoficción en horizonte al deseo de escritura, de escribir y escribirse así mismo

El proyecto de la autobiografía moderna (un proyecto histórico del que poco a poco se empieza a describir su historia) no consistiría tanto en querer pintarse como en querer *escribirse* (Doubrovsky en Casas, p.46).

Escritura del yo que desplaza el espacio exterior físico, redirigiéndolo hacia otro interior, que debe escribirse y mostrarse

... se trata una vez más, dice el autor, de transformar el yo en espacio. De hacer del mismo yo el campo donde se desarrollaran sus propias acciones (...) El yo puede convertirse en su propia obra. Puede conformar su propia vida, como un artista moldea una estatua, buscando despertar en la piedra una imagen dormida (Català, 2014, p. 375).

Por su parte el dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco (2018), de quien este último verano pude presenciar su obra “Cuando pases sobre mi tumba”, la que contaba además con su dirección, nos plantea la autoficción como una ingeniería en la cual autoficción equivale a “escribir sobre el yo” (p.13)

este mecanismo de autoataque permanente, ya que la palabra *ingeniería* significa máquina o artefacto de guerra para atacar y defenderse (...) *Una ingeniería del yo*, además de proponer el acceso a la industria interna de las posibles y múltiples fabricaciones del yo, propone también una mecánica de trabajo: establecer un dispositivo bélico contra uno mismo, y sobre todo contra nuestros prejuicios (p.15).

Blanco hace hincapié en tres aspectos fundamentales: Intersección, pacto de mentira, necesidad de ser querido por los demás

1.- Noción de intersección, de encrucijada, de confluencia entre lo real y lo que no lo es (...) definir la autoficción como el *cruce* entre un relato real de la vida del autor, es decir, una experiencia vivida por este, y un relato ficticio, una experiencia inventada por este (...) (Blanco, pág.22)

La autoficción, al cruzar la verdad y la mentira fundiéndolas en un solo relato, toca la raíz epistemológica del arte: el asunto de la convivencia entre lo real y lo que no lo es, el tema del mundo y su representación (Blanco, pág.23)

2.- *Pacto de mentira* en oposición al pacto de verdad de la autobiografía (Blanco, pág. 23) Es en este sentido que me gusta afirmar que la autoficción de alguna manera es el lado oscuro –u oculto- de la autobiografía: allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento (Blanco, pág.24)

3.- La necesidad de ser querido por los demás, es la urgencia que tiene toda autoficción por encontrar al otro en los otros (...) no es un encierro ególatra, sino un camino de apertura a los demás (Blanco, pág.24).

Documental, drama, autoficción. Mi salida en la escritura al uso de estos géneros fue experimentarlos a través del ejercicio de ensayo. Adorno en su texto “El Ensayo como forma” (2003) nos caracteriza a este género como un “producto mestizo” (p.11), de una autonomía estética cercana al arte (p.13), que Lukács llama “forma artística” (p.13); sin identidad fija, radical, parcial, fragmentario (p.19), que “no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas” (p.19) y que se preocupa por sondear la realidad donde “la profundidad del pensamiento se mide por la profundidad con que penetra en el asunto, no

por la profundidad con que lo reduce a otro” (Adorno, p.21) en el cual quien escribe es una figura mediadora

No se encapricha con un más allá de las mediaciones –y eso son las mediaciones históricas en las que está sedimentada toda la sociedad- , sino que busca los contenidos de la verdad en cuanto ellos mismos históricos (Adorno, p.21).

En el ensayo “el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretrejen como los hilos de un tapiz” (Adorno, p.23), el autor en el ensayo es un pensador particular, uno que “no piensa en absoluto, sino que se hace escenario de la experiencia (...) sin desenmarañarla” (p.23). De esta forma “el ensayo se ocupa de lo que hay de ciego en sus objetos” (p.33) presumo pues esto último por un deseo de clarificar, la epistefilia que hablábamos más arriba.

En cuanto al ensayo entreveo un punto en común con lo documental en torno a lo que planteaba Weiss del uso de materiales pre-existentes. Lukács nos indica

El ensayo habla siempre de algo ya formado o, en el mejor de los casos, de algo que ya ha existido en otra ocasión; es, pues, por su esencia por lo que no extrae cosas nuevas de una nada vacía, sino que meramente ordena de nuevo las que ya en algún momento estuvieron vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma algo nuevo a partir de lo informe, está también vinculado a ellas, debe decir siempre “la verdad” sobre ellas, hallar expresión para su esencia (Adorno, 2003, p.12).

Así pasando breve revista por lo documental en el cine y el teatro, la autoficción y el ensayo que fueron los componentes de la escritura que intenté ejercitar iremos al capítulo donde buscaremos analizar más en detalle las “Teoría(s) sobre el óptico de Chile”.

## CAPÍTULO IV

### **NOTAS DEL PROCESO DE ESCRITURA**

Arribamos a la última parte de esta memoria de obra, luego de pasar revista a los antecedentes que cimentaron este ejercicio de dramaturgia, y ahora, buscaremos entrar en mayor detalle en su elaboración .

He utilizado la palabra: “heterodoxa”<sup>30</sup>, que permite significar a un “otro” u/o “distinto” a la *doxa* u opinión prevaleciente, para traducir de la mejor forma posible esta experiencia escritural que se ve crecer así misma, desde diferentes afluentes disciplinares, los cuales conviven como marcos de referencias teóricas desde el cual me apoyé para construir mi trabajo. Esta heterodoxia que buscó desmarcarse de la práctica anterior sujeta a la doxa dramática, no viene más que a aumentar y subrayar las posibilidades mismas del “texto” y del ejercicio “textual”, referido no solamente a la producción lingüística, sino como posibilidad de “textualizar” con más elementos a disposición, con la variedad de cosas que constituyen el mundo, tejiendo, uniendo, construyendo y ensamblando con materiales distintos. Investigando al escribir

La escritura es capaz (...) de abrir a la investigación las puertas del espacio completo del lenguaje, con sus subversiones lógicas, la mezcla de sus códigos, sus corrimientos, sus diálogos, sus parodias (Barthes, 2009, p.20-21).

Al hacer esto se produce un algo nuevo que he llamado “drama-ensayo” término que tomo observando lo que se produce en el cine documental en su vertiente de cine-ensayo y que como dice Alain Bergala “surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema” (Antonio Weinrichter, 2004, p.88).

A consecuencia de esta variedad de formas de escritura presentes: el uso de fecha y hora para fijar el tiempo en que se escribió a modo de diario de vida y bitácora de trabajo; la forma dramática del diálogo, el soliloquio y el monólogo; los distintos tipos de citas que empleé, abriendo los episodios, al interior de los mismos o al pie de página; el uso de imágenes de diversos tipos (pictóricas, fotográficas, audiovisuales, etc.) que establecen su propia discurso a veces entrelazándose, rompiendo, generando hiatos; el tono del enunciador que va mutando en introspección, retrospección, reflexión, acción. Todo ello va

---

<sup>30</sup> Este término lo emplea frecuentemente Josep Catalá en su texto la “Estética del Ensayo” para describir tanto el procedimiento como la intencionalidad más propia de lo “ensayístico”.

inclinándose hacia una forma de ensayo de la escritura dramática, una dramaturgia-ensayo, pues lo que está sucediendo en el texto es la relación inicial y no prevista en sus resultados de diferentes formas expresivas y que en dicho proceso va probándose, errando (en su doble acepción de equívoco y camino en busca de rumbo) por distintos motivos, afinando su propia forma que “fiel a la etimología del término que lo nombra (exagium=ensayar, intentar, sopesar), se presenta como la *expresión de un método de experimentación*, en un sentido similar pero a la vez distinto de aquel por el que rige la ciencia” (Weinrichter, 2004, p.88).

Esta misma forma-ensayo da una cualidad performativa al texto mostrando en el acto de la emisión de la palabra la conjunción entre cuerpo-espacio-tiempo en la plenitud de un ahora. Su interconexión es un acto de conciencia en el cual toma nota para sí de lo que problematiza, de la situación que él mismo va construyendo y en ello permite la creación de su propio tiempo-espacio, o dicho de otro modo, por atención a su tiempo y espacio el sujeto de la escritura es creado. En este sentido el texto es la posibilidad de que todo el sistema de referencias culturales entre en relaciones, en ensayo

“Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexiona, (...) y de un vistazo resume lo que ve, de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones creadas en la escritura. Quien de este modo “intenta” algo en el Ensayo no es propiamente la subjetividad que escribe, no, ellas producen las condiciones bajo las cuales un objeto llegará a situarse en la conexión de una configuración literaria. No se ha intentado escribir o conocer, se ha intentado que un objeto se relacione literariamente, se ha establecido una cuestión, se ha experimentado con un objeto. Lo ensayístico no sólo se encuentra en la forma literaria, en algo que se redacta, sino que el contenido, el objeto de que se trata aparece como “ensayístico”, pues aparece bajo ciertas condiciones” (Weinrichter, 2004, p.88).

Realizando ahora un segundo punto importante para dar cuenta de las “Teorías sobre el óptico de Chile” pienso que puedo explicar la estructura de este trabajo como una integración de tres procesos distintos: la construcción de un objeto, pregunta o problema; la integración de la investigación/creación como un proceso fluido de ida/vuelta en que uno apura al otro y la bitácora de recolección de los datos visuales (imágenes) que concretizan el proyecto y dan oportunidad de hacer texto en el sentido referido de coser lo visual y lo textual, lo histórico y lo personal, lo teórico y lo práctico.

La construcción de mi objeto es planteada en el título de la obra, frase en la cual se relacionan los términos teoría y óptica en función de un objeto de atención: Chile. Teoría y óptica son instrumentos conceptuales para producir un análisis sobre Chile desde sus imágenes. Como una forma de reafirmar que “el objeto de una investigación es construido” (Canales Cerón, 2017, p.194) cuestión que aplica a las disciplinas de diversos tipos. En el texto no se parte desde la consolidación de esa pregunta o problema, sino que vamos desde el inicio, desde la gestación o proto-idea que impulsa una acción artística, manteniendo siempre un grado de asombro ante este fenómeno del surgimiento, aparición o construcción de una idea de cualquier tipo, en este caso, la que impulsa el ejercicio de obra. Me inclino por la hipótesis de que este surgimiento es aditivo y construido en el orden de la necesidad, la experiencia y lo desconocido, que por ser tal, exige un texto para responder la pregunta, para delinear una forma o contorno. También especulo que el lenguaje trae al lenguaje. Que existe en los procesos de creación una cierta imantación que trae una cosa a vivir al lado de esa cosa y que no sólo responde al fenómeno de la recursividad donde se va adicionando y puede adicionarse todo sin lógica precisa, sino que en nuestro caso, esa adición es una compañía, una estructura de sentido, un apareamiento del lenguaje. También la excursión trae sus propias sorpresas. Sería pobre no dejarse mellar por las cosas que salen a nuestro encuentro o se interponen a nuestro avance y negarles un espacio. En ese sentido las ideas y las cosas buscan un espacio donde existir y expresarse y en la dramaturgia ese espacio se lo entrega la escritura. El tiempo en que se convive con la página escribiendo crea el espacio de la obra. La obra se inicia desde su caos y nacimiento o sea desde el punto en que no es aún obra, sino pura intención, fabulación, incertidumbre. Apelo por ello a revisar palabras, etimologías, desarrollando a partir de ello una logofilia pues el autor se estimula creativamente al contacto con las palabras; a dialogar con citas de autores sobre la escritura o sobre el proceso creativo, como las citas a Flusser, Godard y Barthes al iniciar el texto, para alimentar aún más una experiencia que se siente compartida; en la cual las citas como intertextos son elementos asumidos como pares que crean diálogo aunque se plantee desde una situación monologal. Esta situación de trabajo con materiales lingüísticos, da condición performativa al texto, pues el tiempo presente, de la acción, es el de la fabricación de la pregunta, avance y elucidación abierta de esa pregunta. Esas teorías sobre el óptico de Chile, no son presupuestos, juicios apriorísticos, sino que es más bien una pulsión

vivenciada en el nudo integrado por un interés tanto político como artístico. Con ello se encuentra una fórmula para plantear un ensayo dramaturgico; una probeta donde se reúnen las materialidades históricas, las imágenes que hablan y van a hacerse hablar para realizar el ejercicio, teniendo al público como destinatario directo en la interpelación.

La segunda de las características centrales de este proyecto refiere a su proceder. Este se planteó y luego ejecutó su investigación como una etapa integrante del proceso mismo de la escritura, quedando de esta forma, subsumida y reflejada la investigación en la creación de la obra. De esta forma no operó la investigación como una etapa previa, que levanta información, para luego, servir de material que a posteriori será ordenado e interpretado. Se tomó la opción inversa, de que la investigación formara parte del mismo recorte temporal, en sincronía con (produciendo) la escritura, y dependiendo ambas una de la otra. De esta forma se pensó que la obra podría transparentar una acción paradigmática: buscar conocer, comprender y articular un discurso de esta experiencia cognoscente. También por una preferencia estética del autor por lo inacabado, lo incipiente; como un complemento necesario a lo más discursivo e ideológico. Por ello es un proceso de investigación y conocimiento guiado por la práctica artística.

Es así, por ejemplo, cuando me programo para ir a ver el cuadro de Otto Grashof a la ciudad de Rancagua, porque en la página de Surdoc encuentro que este se halla en exhibición en su Museo Regional, todo lo que ocurre posteriormente a esa motivación primera, de dirigirme hacia cierto lugar, y que luego, debe virar su programa (porque el cuadro había sido devuelto a Santiago y esto no lo reflejaba aún el sitio web) se sale de programación iniciando un tiempo vital creativo, en el entendido que lo que está pasando es lo que va surgiendo en ese momento, en el cruce del tiempo/espacio y el autor. Así desde este ejemplo que se extrapola al resto del texto dramático, es que se va constituyendo el texto en una bitácora de la misma creación. Yo iba a ver un cuadro sobre el pasado pero un accidente me hace ver un cuadro vivo y presente de mi ciudad con sus propias tramas. El texto-obra documenta estos giros.

La tercera es la de la recolección de la información visual. La primera intención es querer realizar una mirada sobre el país, a partir de las imágenes, que éste ha producido a lo largo de su historia con una hipótesis subyacente que es que esas imágenes tendrían algo que decir en la constitución de lo que considero la anomia social y política del presente, que esas imágenes de alguna forma nos regularían aún, hayan sido hechas cincuenta, cien, doscientos años atrás. Para obtener estas imágenes acudí a (un procedimiento mixto: investigación bibliográfica y de campo) diferentes tipos de fuentes (escritas, visuales, orales); realización de entrevistas, lecturas bibliográficas, tanto de los temas que pretendí cargar como de textos dramáticos en los géneros que indiqué más arriba. Las imágenes fueron encontrándose paulatinamente. Quizás podría afirmar que eso que hablaba Didi-Huberman de la devolución de la mirada que producen en nosotros las imágenes, o lo que plantea Barthes sobre el punctum de una fotografía o esa historicidad de las mismas que las vuelve el resultado de diferentes vectores, es lo que me permitió decidirme en elegir y luego hacer uso y abuso de ellas en el texto. Durante este proceso puedo decir que me transformé en un ojo móvil así como uno puede ver que ocurre con Vertov en su hombre de la cámara planteado ya hace cien años. ¿Cuántas imágenes revisé? Nunca guardé su número exacto pero de seguro fueron varios cientos sino miles. Junto a que van apareciendo una primera, otra después; provienen de distintos lugares: espacio público, de una lámina en un libro, de un recuerdo, de una conversación, de distintas gavetas de la experiencia.

Podría reconstituirse un trazado de los recorridos espaciales que plantea el texto dramático para a partir de estos recorridos caracterizar la motivación de su personaje central (QFLP) que a través de esta sigla que significa “quien formula la pregunta” queda planteado como una entidad más bien abstracta, con una significación operativa (performativa) en el texto y que en esa generalidad esconde (solapa) a la figura concreta del autor. QFLP es también la decisión de centrar en un personaje el devenir de la escritura, en el cual poco a poco también voy permitiendo entrar en el juego autobiográfico (autoficción), permitirme incorporar eventos vividos durante ese trayecto sin previamente haber pensado que iba a ser así. Cuando casi llegando al final decido incorporar una fotografía mía junto a mi abuela paterna, representa incluso para mí una sorpresa el verme enfrentado a esa decisión. No lo había pensado que iba a poner una imagen propia en ningún momento. La carga de la

imagen también en el contexto de la obra se me transforma. Para mí sin dejar de ser mi abuela amada de mi niñez, es ahora vista con ojos más viejos y en el contexto de la obra, pienso que es a la República a la que tengo tomada de la mano y en ese querido ser, ignorante ella de su destino y el yo infantil de mi pasado, se encarna tanto esa enfermedad que la llevará a la muerte, en esa década de los 80`, así como paralelamente colapsa la República, como pienso se hizo con el Estado con la serie de “modernizaciones” que instauró la dictadura. Mi imagen en la foto con la boca abierta y ella sólo mirando, me hace pensar que ahora en este momento hago uso de la palabra, estoy escribiendo y ella desde la muerte me mira. Volviendo nuevamente a estos desplazamientos del autor-narrador-personaje que va desde la cama y la habitación donde entra en los libros, en los filmes, en internet, saliendo de esa forma de ese espacio íntimo y condensándolo con el espacio público que de alguna forma representa una obra textual, audiovisual, etc.; para luego salir efectivamente a la calle, a la Biblioteca Nacional y luego así en adelante estar al interior de este espacio central (su habitación-laboratorio) y salir hacia otros lugares espacial y temporalmente distintos, quedando de esta forma el viaje como experiencia vital. El ir de un lugar a otro, el desplazamiento espacial tiene su correlato en el desplazamiento temporal. El ir de una imagen a otra cruzando épocas y cruzando distintos soportes artísticos, desde la palabra, la imagen/palabra, pasando por la pintura en cuadro, la fotografía, el audiovisual, el hipervínculo y la postfotografía. Porque viaja en lugares y soportes diferentes y viaja en el tiempo a partir de las imágenes. Este viaje que parte en la habitación y luego se sumerge en artefactos culturales, que luego toma el espacio público, que se cita con un entrevistado para grabarlo y que luego va declinando hacia sí mismo, encontrándose por la memoria y luego por una fotografía con su microhistoria, termina (de una forma muy abierta: concluye sin concluir), en una invitación para los/las otros/otras para que se sumen a este ejercicio, para que lo hagan crecer, que vendría a ser, como una legitimación que el autor pretende encontrar en el público de su ejercicio propuesto. Quizás visto de una forma más arcana, el regalo que QFLP tiene para dar a su comunidad esperando que esta lo tenga a bien recibir.

Estos fueron los tres elementos constructivos que dan forma a la obra que no está preformada sino que transparenta el proceso, el tiempo vivido y transcurrido y las decisiones o

hallazgos de los materiales. Es un caos vivo. Un hervor de todo ese tiempo. En ello pienso que es distinto a las anteriores obras que escribí que las tenía sujetas desde un inicio, más dibujadas o muy planificadas, en cambio, en esta quería intentar precisamente lo opuesto. Soltarme y dejarme caer llevado por el peso de la escritura, esa que excava y mella en la superficies de los materiales como indica Flusser (1994) y esa que toma nota de lo cotidiano, de la superficie del día a día. Por ello en muchos textos hay un tono ligero como una traducción de lo que se está pensando en el momento, embrionario, contradictorio, inseguro, que está en proceso de...; más de anotación de libreta que de texto acabado. El orden mismo que tienen los diferentes textos en el global corresponde en gran medida a la data dentro del proceso y también a un ejercicio de montaje. Existe también cierta manipulación de los datos para dar apariencia de flujo, de continuidad, pero es mínima. El ethos que anima el ejercicio es la transparencia hacia dentro y hacia fuera. Pienso que también en momentos su identidad en cuanto género puja hacia una tendencia y luego hacia otra, que está en esa inestabilidad, basculando entre lo documental, la autoficción y lo dramático.

Al ir escribiendo los pasos que fui dando fueron: delimitar terminológicamente: teoría, ópsis, teatro e ir recogiendo diferentes datos visuales. Documentar al país en imágenes. Construir un archivo con las imágenes para el proyecto; revisar bibliografías; realizar entrevistas, tomar notas de campo y apuntes a modo de diario de vida/obra, crear dos borradores y un texto final (abrir un período amplio de desarrollo del proyecto: dos años) borradores que fui leyendo periódicamente a mi tutora en el proceso y que fuimos dialogando. Cortar, montar y finalmente editar el material escritural/visual. De esta forma la escritura pretendió ir fase a fase replicando las etapas de una metodología más científica de desarrollar la pregunta, ir encontrando el material, carearse con el material, desarrollarlo dramáticamente; mirarlo en perspectiva en función de dar con teorías o discursos; buscar una salida a ese nudo.

La forma misma que obtiene el texto como *drama-ensayo* no fue planteada desde un inicio. Definir la forma como *drama ensayo* ya es un cierre comprensivo posterior, surgido quizás ya en la mitad del proceso. Aun cuando debo decir que esa forma estaba sumamente

presente a partir de mis referencias del cine documental, de la lectura de autores de la bibliografía y principalmente desde la intención performativa que se plantea al inicio de “realizar una ejercicio a vista del público”.

Intentando recorrer con la memoria este proceso me cuesta encontrar con exactitud el momento en el cual produje la idea de este proyecto. Debe haber sido entre los años 2015 y 2017. Esos años para mí fueron de contacto prolongado y profundo con diversas actividades que se establecieron alrededor de una crítica a la política de postdictadura. Con ello refiero cuestiones estructurales, (de mantención y camuflaje de un modelo social y económico y su régimen que había sido rechazado a finales de los 80' y la no concreción del ideario democrático dejado en suspenso o que tomó la forma de una democracia de mínima intensidad como refieren algunos autores). Ese tiempo, por mi trabajo en la obra “Los Perros de la Constitución”, siempre, luego de hacer la obra en distintos espacios, realizábamos conversatorios con el público. De esos intercambios tuve oportunidad de oír a muchos espectadores que cada uno desde su historicidad (algunos eran pobladores o dirigentes de organizaciones de bases, otros académicos o activistas, los mismos compañeros de la compañía de teatro) oí a muchas personas, una verdadera sinfonía de visiones, miradas, perspectivas, críticas, hacia la situación coyuntural del país. La fuerza y determinación con la que hablaban a mi parecer expresaban un deseo profundo de cambio, así como la madurez de su demanda: se venía abriendo (larvando) un proceso constituyente. De esta polifonía social, al oírlos, (a algunos con un discurso más sistemático, otros más experiencial, pero siempre incisivo), creo haberme nutrido mucho y creo que también pensé en ese tiempo que hay fuertes razones y un sentido común que proyectado a largo o mediano plazo viene incubando y trabajando para abrir una historicidad distinta, que creo se resume en valores públicos como soberanía, autodeterminación, igualdad y justicia social. Precisamente los acentos del republicanism. La escucha de todos estos relatos me daban a pensar en que hay una imagen país oficial y otra que mira un país distinto.

Creo que ese es el punto de partida ideológico de mi trabajo que responde tanto a mis necesidades como no en menor medida a otros discursos o inter-discursos que se vienen

desarrollando hace mucho tiempo. Ellos eran las teorías sobre el óptico que hablaban de Chile.

Ha resultado una constante en todas las obras que he escrito, y en esta también, que a mi punto de partida es siempre el título. Cuando organicé en mi cabeza esta frase de “teorías sobre el óptico de Chile”, comprendí que había elaborado una frase que tenía por finalidad realizar un examen a mi país, observarlo, encararlo desde mi posición más general de teatrista y particularmente del oficio de dramaturgo. Creo que ese es desde el principio el punto o comienzo agonal de esta obra. Soy yo y el país. Poco más de metro sesenta frente a 756,959 kilómetros cuadrados sin contar el territorio marino. Una desproporción evidente.

Al construir esta frase tuve conciencia de qué era lo que estaba formulando, y eso se presentaba también como frase de una forma no tan fácil de digerir de procesar. La frase o composición no es críptica, en nada, pero sí te pide una segunda vuelta para su comprensión. Eso creo que es interesante para este proyecto porque la frase ya hace el ejercicio fundamental (al que invita al público): reflexionar.

En un principio en esta construcción de esta frase, si bien pude notar el sentido de su totalidad, también me di cuenta que era mucho más las posibilidades que tenía y que yo debía prepararme para poder afrontar el mismo desafío que la frase me invitaba. Pensé también que era interesante el sonido al cambio de género de la palabra “óptica” a “óptico” que genera una veladura en el sentido que la vuelve digamos más extraña y que me permitía construirle un sentido más complejo que el que tiene la palabra óptica.

Entonces pienso que en esta primera frase, se encuentra mi primer gesto dramático en este proyecto y que está constituido por una apuesta, una proposición, que mezcla claridad y opacidad. Que también lleva lo artístico hacia territorios más propios de las ciencias sociales.

Hasta ahora que me encuentro pensando, recordando y redactando esta memoria; los sentidos de estas palabras, sus relaciones, sus valores instrumentales, su capacidad de incidir

motivadoramente en la reflexión, son un ejercicio abierto que ni ahora puedo cerrar. Acabo de encontrarme con la palabra otear, que como ustedes saben tiene relación con uno de los modos en que se realiza el acto visor. Era una palabra que la conocía hace tiempo, pero nunca la había usado. Casi no se usa en la cotidianeidad, y la fui a revisar al diccionario y me encontré con que habla del mirar desde lejos. Otear viene de thea, de ese mismo thea de nuestro teatro, por tanto podemos también seguir con esto de que el teatro también es una mirada que en su particularismo es producir una distancia, una lejanía con la cosa vista. Movimiento de identificación y de distanciamiento, dialéctica, zoom-in/zoom-out, se me viene Benjamin a la cabeza con su idea de lo aurático “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamín, 1989, p.24). Con esto de las palabras se puede seguir mucho más. También ubica al dramaturgo en una acción artesanal: trabajar las palabras y los conceptos, pulirlos, ver sus vetas, nudos, ver la forma en las palabras, la palabra-materia que se trabaja. Al relacionarnos de esta forma con las palabras pienso que nos constituimos en escritura.

Al ya tener clara mi frase, mi configuración primera. Al saber que ella me desafiaba en tanto sujeto interesado por mi país, por su presente e historia, me planteé que lo que iba a discurrir era sobre el “óptico”. El óptico puede decirse que era la mirada, pero era eso y algo más, los instrumentos que usamos para tener esa mirada. Luego, ambos, mirada más instrumento, cuando formulan una imagen ya sea bajo la técnica que sea, construyen una teoría o sea un razonamiento fundado en una contemplación efectiva en torno a lo que es de su interés. En lo óptico está el mundo sensible o de los hechos sociales o culturales, está la posición del sujeto y está la tecnología parte de su época que asiste o posibilita de lleno la captura de la imagen. De eso ya hablé suficientemente en un capítulo anterior de esta memoria. (La óptica como ver lato, lo óptico como un ver construido, más potente), o como señala Rosalind Krauss (1997) “esas dos cualidades sobre las cuales se abre únicamente el sentido óptico: lo infinitamente múltiple, por una parte, y lo simultáneamente unificado por otra” (p.16).

El título de la obra, visto como composición que instalaba al dramaturgo y al país, en una relación sujeto/objeto (pero sin ningún ánimo de cosificar sino de abrir una relación, como

cuando uno ama su objeto), es a su vez un juego, una invitación a realizar un ejercicio. Mi obra no requería que inventara una narración que estructurara los conflictos, que trajera personajes. No, nada de eso. La composición era un juego, una acción que me requería poner en movimiento, esto es investigar y escribir.

La composición hecha de palabras o conceptos además la llevé a una ilustración a una imagen/palabra que imita la forma icónica que tiene nuestro país, ya formulada por Claudio Gay, cuando Andrés Bello le pide a solicitud de Portales, levantar un mapa de la nación. El “logotipo del Estado-Nación” como indica Sagredo (2010, p.228).



**Teo-  
ría  
(s)  
so-  
bre  
el  
Óp-  
ti-  
co-  
de  
Chil  
l  
e**

(A la izquierda mapa de Chile por Claudio Gay, al centro mapa actual extraído de Wikipedia y a la derecha título de la obra siguiendo la forma de la imagen más actual de nuestro país).

Comencé la escritura de la obra en el mes de mayo de 2018, en el taller de dramaturgia de Inés Stranger que era parte de la malla del Magíster. En ese comienzo, en ese tanteo de ir descubriendo por dónde iría el trabajo, se establecieron rápidamente los estatutos dramáticos centrales: espacio, tiempo y personaje protagonista que se manifestaba a través de un monólogo o soliloquio. En ese 2018 dejamos esa primera parte declarada. Pero no fue ya hacia 2019 cuando la mayor parte de la escritura tomó forma, se hizo la mayor parte de la escritura, un 90% del texto.

Otro hecho significativo fue el visionado del filme “Sans Soleil” de Cris Marker, ya se habló de ello arriba, pero en esta parte donde voy narrando como fue realizándose este trabajo, el visionado de este filme, fue para mí fundamental. *Quiero hacer algo así pero en teatro*, eso pensé, y con ello siento que maduró en mí algo que venía de antes pasando con el género documental en el filme que más allá de gustarme sobremanera, pensaba si sería posible pasar ese formato al teatro. Pienso en particular en el tono reflexivo que por lo general tiene, pensemos en la voz que desarrolla Patricio Guzmán, que va tranquilamente con una locución que se alarga que parece que va a contracorriente del reloj, como dijéramos, formando una resistencia al tiempo, su palabra no se precipita sino que se estira, con lo imposible que pueda resultar una metáfora así. Pienso que en eso hay una forma mía de responder un poco al espíritu de nuestro tiempo a veces demasiado veloz y tantas veces insulso. Entonces uno que sabe que tiene que hacer chocar a los personajes, que sabe que tienen que concentrar la acción y tensar la escena, que para ello el diálogo es necesario para ir tensando hasta romper el cántaro, etc. Y no quería seguir haciendo eso y quería hacer lo otro. Esperando que saliera bien, pero era un ejercicio, en el que pude acertar o fallar, o en una tercera posibilidad: acertar fallando.

Este desplazamiento que me interesaba en la forma dramática me era todo un cambio de paradigma, por lo de cambiar acción por discurso y reflexividad, por no dejarse llevar por el tiempo y la progresión de un conflicto sino que poner un poco de resistencia, ir por una reflexividad hacia el material visual que se propone y permitir no sólo la representación de un relato y un conflicto sino que permitir también la performatividad. Era una mutación en mi episteme de la dramaturgia. Ahora debía saber hacer otra cosa que todavía no sabía qué sería.

Más que pensar o intentar diseñar qué iba a seguir haciendo, en el fondo nunca supe como seguiría o cómo iba concluir, me entregué al ejercicio, tirándome a la piscina como se suele decir y como en una imagen del filme “A Valparaíso” (1964) de Joris Ivens y Chris Marker, muestro a un hombre tirándose al mar en una secuencia de varios planos. Cosas así fui buscando: que la imagen también escribiera en el texto (tuviera su propia autonomía). Buscando en diferentes sitios web encontré el cuadro “Los Padres de la patria” y ello me

permitió trabajar ya con un objeto concreto, con un primer acierto de la búsqueda. Ese cuadro reunía múltiples cosas apetecibles para comenzar a trabajar. Lo encontré en el catálogo de SURDOC el cuadro figuraba en el Museo Regional de Rancagua en el sitio web, pero cuando ya estaba listo para viajar por esas cosas de confirmar lo que uno va a hacer llamé al museo y me indicaron que el cuadro no estaba y que estaba en Santiago. Fui entonces a la Biblioteca y tantas veces que había ido nunca había visto ese cuadro. Creo que el hecho de ser un cuadro tan obvio en lo que muestra, “una galería de personajes notables” (Pereira Salas, 1992) es un cuadro poco conocido. No lo tenía en la retina, no lo conocía, por primera vez lo estaba viendo y rápidamente fui dándome cuenta que la mayoría de las personas a las que le preguntaba tampoco lo conocían.

Primer acierto entonces: un cuadro desconocido de personajes conocidos (digamos mejor figuras relevantes de nuestra historia patria). Poca letra ha dado el cuadro. Comencé a recabar entonces la máxima información. Leí a Eugenio Pereira Salas que lo tiene en su Historia del Arte Republicano y un texto de la alemana Renata Löschner que habla de Grashof en su periplo por algunos países de nuestra América: Argentina, Chile, Brasil y Uruguay. El cuadro tiene una historia increíble que reúne en torno a ella a múltiples personajes como el historiador decimonónico Barros Arana, al pintor Otto Grashof, para qué vamos a reiterar los cuatro personajes y su decisiva participación en la construcción del Estado-Nación. A su vez es un cuadro que es hecho a partir de otros cuadros por tanto es una suerte de primera cita o reflexión metadiscursiva sobre los inicios de la pintura chilena. Grashof tomó de referencia para su cuadro los retratos realizados por los pintores Gil de Castro, Domeniconi y Mandiola. Una imagen y en este caso por su ligazón a un arte de interés republicano es una imagen que se elabora para perdurar en el tiempo. El cuadro a su vez tiene dos cuestiones que me parecen increíbles. La primera es que parece (es) un montaje, pues no existe sincronía temporal en los cuatro personajes que están ahí retratados. Parece un fotomontaje, esta misma percepción me la dieron varias personas a las que se lo mostré. La segunda cuestión curiosa del cuadro es que por la orientación que se le dio a los ojos de los personajes por la dirección de sus rayos ópticos, que van desde afuera hacia dentro (centrípeto y centrífugo a la vez desde donde se proyecte el foco), todos en distintas direcciones, cuando el espectador del cuadro camina pareciera que los personajes

te estuvieran mirando, dándole un movimiento al cuadro increíble a partir de la vista. Esto sólo se observa al ir a ver al cuadro en terreno. Aquí me pareció que se concretaba esto de las teorías sobre el óptico. En este caso Barros Arana ayudado tremendamente por la pericia de Grashof a través de esta imagen formula una interpretación política-historiográfica sobre la etapa primera de nuestra República, incluyendo a quienes para él fueron los personajes más relevantes, dejando de lado a personajes como Rodríguez, Freire, y direccionando con ello un perfil más conservador que se observa en la síntesis O'Higgins-Portales y a la vez consensuando una amnistía en el conflicto Carrera/O'Higgins que sabemos fueron fuertes rivales. En ese cuadro se echó mano a la historia escrita desde una coordenada ideológica conservadora, hay manipulación, y no lo digo en un sentido reprobatorio, sino como un hecho comprobable.

En ese cuadro entonces vi lo que había formulado tiempo atrás más abstractamente en una frase. Ya con el cuadro en mi territorio de interés, fui varias veces a la Biblioteca Nacional, pasé tiempo ahí mirándolo, tirado en el suelo tomando notas. Solicité una entrevista a María Antonieta Palma conservadora de la Biblioteca Nacional, con quien hablamos sobre el cuadro sobre la historia de él en el edificio, pero que también me llevó a conocer otras zonas de la biblioteca y en particular el Salón Medina donde conversé con el bibliotecario que estaba a cargo de la los archivos de la colección Barros Arana.

A Barros Arana se lo describe como un intelectual liberal, creo que el cuadro dice otra cosa, y ubica su pensamiento en el ala conservadora, herederos directos de los vencedores de Lircay.

Para luego a este cuadro darle una propiedad singular en el texto fui probando hacer un diálogo con los personajes del cuadro y el pintor y el que realizó el encargo (marchante). Acá de esta forma comenzó a tomar forma esta basculación entre documental y drama, entre realidad y ficción, entre historia y biografía. Trasladé la coordenada espacial desde el año 1854 cuando se mandata la realización del cuadro con nuestro presente de 2018-2019 montando sobre los personajes a unos dobles o modelos que debían posar para el artista. Con eso busqué conseguir irreverencia y humor y también desplazar la signatura de

abolengo de los personajes a otros más lúmpenes o de bajo pueblo. Mi interés no era desarrollar tampoco una interpretación historiográfica o decantarme por algún personaje, por ello tampoco soy muy específico, y me concentro en buscar una escena colectiva, con distintas líneas, el pintor, el historiador, los modelos al momento (de pintarse el cuadro) y así hablar un poco del mismo cuadro abriendo una operación metadiscursiva.

Grashof.- Quiero que me adelante don Diego.

Barros Arana.- Tome aquí tiene la mitad y la otra cuando acabe. Que no todos miren al mismo punto. Que miren hacia lugares distintos y amplíen la zona de control. Este cuadro mirará cuando nosotros ya no estemos... cuando no estemos este cuadro los seguirá observando.

Sin entrar en ningún tema o nudo sobre lo que estos personajes portan históricamente, muestro una foto rápida de lo que es Santiago y parte del Chile actual: migración, precariedad, un Chile B detrás de signos de democracia y prosperidad. Reitero no es una zapa profunda sino una pincelada rápida en un total más amplio y complejo.

Pensaba que iría pasando de una imagen a otra así como en ciertos dramas se pasa por cuadros diferentes pero que contienen algo que los nexa a los otros. Pensé que cerraba eso pasando a otra imagen (¿cuál es la que viene?), pero no. Me quedaban ciertos rescoldos de lo anterior, y me pareció interesante que ya habiendo pasado a otra unidad la persistencia de lo anterior (así como la persistencia retiniana arma nuestras imágenes) esa persistencia contaminara o dejara aun presente algo de lo anterior. Revelando una cierta fuerza del material. Eso me dio también pie a que podría ir construyendo también en esa difuminación, creando así el efecto del pensamiento que vuelve a volver aunque uno no quiera seguir fijándose en él.

Cuando concluyo en el texto-obra con que lo que falta en el cuadro, de lo que adolece es de pueblo y de infancia (en el tiempo precisamente de la infancia de la República), recordé una imagen donde aparece un niño el cual había sido descrito y comentado en un artículo<sup>31</sup> por el historiador Sergio Grez, que era una fotografía conocida como “la huesera de la gloria”

---

<sup>31</sup> Grez, Sergio. La huesera de la gloria. Cuadernos de historia n°26. Depto. de ciencias históricas Universidad de Chile. Marzo 2007: 187 – 191.

Esta imagen la encontramos en el Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile. Aunque en dicho repertorio no se precisa ni a fecha ni las circunstancias en la que fue tomada, investigando otras fuentes pudimos descubrir que esta y otras vistas similares fueron tomadas el 26 de mayo de 1912, con motivo del 32° aniversario de la Batalla de Tacna, ocasión en la que las tropas chilenas de ocupación (Regimiento de Lanceros General Cruz), colocadas bajo el mando del general del Solar, realizaron una ceremonia para dar sepultura en una cripta levantada en el mismo sitio a muchos cadáveres de soldados que aún permanecían insepultos. *Zig-Zag*, N°387, año IV, Santiago, 20 de julio de 1912. Como se observará, los cuerpos momificados de algunos soldados por efecto de las condiciones medioambientales del desierto, fueron colocados en las rejas del recinto funerario para, seguramente, provocar mayor efecto dramático a ese acto solemne. (Pág.189)

El texto comienza a recoger entonces ya en estas dos imágenes el cuadro y la fotografía, dos imágenes a mi juicio de enorme discursividad y comienza en su contraposición a escribirse otra cosa. El cuadro de la formación del Estado-Nación por el triunfo de las elites, la fotografía de la expansión de ese mismo estado producto del ejercicio de la guerra y la utilización de las plebes como carne de cañón. Me permito mencionar algo que no está en la obra pero la presencia de Portales está también en esa “Huesera de la Gloria” pues previó que Chile debía expandirse hacia sus fronteras en el norte en busca de riquezas.

Tan brutal como la imagen de la fosa común suena esta frase: “Hermanos antes de morir por la Patria, elevad el corazón a Dios”<sup>32</sup> que al igual que la imagen es una fosa que exhuma el ethos de aquellos grupos dirigentes que llevaron a la guerra y a la muerte a los chilenos de aquella época. Vilèm Flusser (1992) en su ensayo sobre la escritura, plantea el acto de escribir como un excavar como un rasguñar una superficie, más que adicionar sobre una superficie, pienso que en esta imagen se da esto. La imagen permite rasguñar en nuestra constitución como país.

De “Los padres”, nos vamos a una fosa al aire libre con un cerro de cadáveres que al parecer fueron inhumados posteriormente y un niño vestido de marinerito al fondo viéndolos. Esa imagen se la había oído a Grez en algún conversatorio y la recordé y luego tomé para este trabajo. Me parece que ahí viene un campo que se abre de lo simbólico. Si los otros eran los padres, estos son los hijos y los hijos no sobreviven a los padres sino que están muertos e insepultos, a fin de cuentas, pura masa descartable.

---

<sup>32</sup> Frase del sacerdote Ruperto Marchant Pereira.

Ya vimos la mirada de los padres, las cuencas vacías es la mirada para la historia de los hijos de este terruño.

Asumo que de esta forma en el montaje de imágenes que se va realizando en el texto se comienza a escribir también una relación más independiente, en la cual, las imágenes dialogan unas con otras, un tejido no lógico, sino que simbólico.

La siguiente imagen que comencé a trabajar ya me permitía dejar atrás el Siglo XIX e instalarme en el Siglo XX. Una frase de Barthes utilizada como epígrafe abre esta unidad. La cita plantea que el universo de ídolos, figuras, estrellas, no es simplemente un fenómeno simple sino que es complejo y está constituido por una red de mediaciones, en la cual la fotografía –en particular la usada en las revistas–, permiten el flujo y la frecuencia necesaria de las imágenes para imponer un número de figuras, nuevos ídolos populares.

Si la primera imagen fue una pintura, luego una fotografía de inicios de siglo ya con la fotografía realizada por Molina La Hitte estamos plenamente en el cambio de soporte y de época con el uso de técnica fotográfica. El uso también es distinto: “La Huesera” un uso documental, el “retrato de Olvido” un uso que va más allá de la documentación y fomenta el culto a las estrellas, objeto de diferenciación en las capas mesocráticas. A la imagen utilizada, el retrato de la actriz española Olvido Leguía, llegué buscando imágenes de ella, ya que en algún momento recuerdo haber oído o leído su nombre y me pareció muy extraño que alguien llame a una persona con ese nombre. De este dato al parecer así de nimio e intrascendente también me colgué para trabajar la obra. Eso me parece importante, no subvalorar nada de lo que ronda a nuestro alrededor. De ello consideré que podía tejerse una reflexión sobre la actuación, sobre el teatro, como un arte mnemotécnico y su contraparte, el olvido.

En el trabajo que realicé con la fotografía de Olvido Leguía puede verse con amplitud el procedimiento utilizado con mayor o menor radicalidad dentro del texto: es una interconexión de puntos provenientes de diversos materiales, encontrando una solución en

el discurso a la proveniencia heterogénea de esos materiales: Barthes, Molina La Hitte, el teatro de las compañías profesionales de ese período, las revistas, el cine de esa época.

Para producir el diálogo y para hacer hablar a Olvido me apoyé en la lectura de revistas de la época en que Leguía desarrolló su carrera. Recuerdo en particular una entrevista realizada en plena década del 70<sup>33</sup> a la Leguía en que ella habla de su reciente estreno, una obra que giraba sobre la vida un barrio de Santiago “La Señora de la Plaza Brasil”, en la cual ciertas repeticiones en las frases de Olvido me permitieron encontrar en esas insistencias una forma de caracterizarla en el diálogo.

Revisé además filmes de la época, actuados por Olvido y por Lucho Córdova. “La mano del muertito”, “El último guapo”, y otro en que ellos no actúan pero que es de esa misma época protagonizado por María Maluenda y Pedro de la Barra: “Hollywood es así”<sup>34</sup> (1944). En “La mano del muertito” creí ver en ese filme –que de alguna manera–, me permitió tener una impresión directa de cómo podrían haber sido ellos en el escenario, en particular, con la primera secuencia del filme en que vemos entrar al personaje de un peluquero que realiza Lucho Córdova y este momento es muy asombroso ver su actuación ya que hace que todo se mueva y cobre vida en el plano. Es muy teatral. Imagino que en ese momento con su entrada de primer actor hubiesen brotado los aplausos de la platea.

Al elegir el retrato también pasé de las formaciones colectivas de las imágenes anteriores, a la imagen individual. Inserté el autorretrato de Molina la Hitte y el retrato de Olvido, luego uno de Córdoba-Leguía. Estas imágenes están en pleno contexto del frente popular, de los gobiernos radicales y a nivel social, me pareció interesante caracterizar esta época no por una imagen colectiva sino por individuales, como evidencias, manifestaciones del ethos de esa época. De las figuras de Hollywood y de nuestro mercado local mirándolo e imitándolo como en el “Así es Hollywood” en el cual vemos esa relación centro-periferia en el conflicto de una joven pueblerina que sueña con transformarse en una figura a la talla de la Dietrich, Garbo o la Davis.

---

<sup>33</sup> Revista Paula n°159, Santiago, Febrero de 1974, p.22.

<sup>34</sup> Dirección: Jorge Délano “Coke”.

También esta imagen me permitía a modo de embrague (Pavis, 2018) pasar al teatro, hacer un poco teatro dentro del texto y hablar de la ética del teatro, del día a día del camarín, etc. Como ejemplo de esta utilización de materiales provenientes de fuentes externos al autor de la obra es que inserté una escena de la obra “El doctor Machuca regresa de USA” de Lucho Córdoba. La cual es una escena muy divertida en la que se disputa por la causa de la indiferencia del doctor hacia su mujer, y en la que se plantea el tema de la cirugía plástica, el cambio de la imagen. Es un tributo a ese teatro que me parece de mucha agudeza en su observación de la sociedad para la que actuaba.

Para esta secuencia entrevisté también a una amiga actriz que trabajó a comienzos de la década de los 90’ en lo que podríamos denominar un remake de una de las obras de Córdoba/Leguía su “Tal palo tal astilla”. La actriz María Ester Messina entre otras cosas conversadas sobre ese montaje me contó haber visto a la Olvido pasearse por el paseo Ahumada, en una estampa que ya parece legendaria.

Si bien estas imágenes: pintura de Grashof, la fotografía de los restos humanos de la Guerra del Pacífico, el retrato de Molina La Hitte, son los vertebradores, en las juntas de ellas va surgiendo otras imágenes y ciertas experiencias, diríamos privadas, que les voy dando espacio en el texto y que va construyendo un flujo persistente que llena de reflexiones, notaciones el texto. De esta forma se va entrecruzando líneas diferentes de una experiencia mayor.

Como ejemplo de cómo la vida llega al texto, y donde quedó manifestado también mi trabajo de campo, la disolución de las fronteras de obra/vida es en el trabajo realizado con las imágenes del Banco Central. Utilizo una imagen de los años 20 donde se ve posando a un sujeto frente a la puerta y que por la diferencia de escala se ve un poco a David frente a Goliat. Ahí llego por azar de la vida cotidiana y en ese espacio entreveo la oportunidad de cambiar el eje de la imagen de Olvido, dar de paso un salto temporal y ya irme instalando en el cambio de paradigma del Estado hacia un modelo neoliberal. Dejemos en claro que estas cosas son el contexto. Ese espacio me permite encontrar el cuadro de Benito

Rebolledo, insistir con la figura de un “Niño” y crear un momento de tensión, de choque más evidente, exterior, un cierto clímax. Una escena onírica con tintes de pesadilla.

Como ya había trabajado con distintas imágenes: palabra/imagen, cuadros, fotografías, espacio real, en el ejercicio de explorar las distintas formas de la imagen, había una que no la había hecho y que era la imagen ausente. Esta idea de imagen ausente para la cual se debe crear un artificio para su reconstitución y por tanto un procedimiento, la extraje también influido por el documental, esta vez el de Rithy Pahn titulado “La imagen perdida” (2014). Para hacer esta escena me entrevisté largamente con el sociólogo Gustavo Ruz Zañartu, sociólogo y ex-asesor de Salvador Allende en la Unidad Popular, y al cual le formulé la pregunta de cuál era la imagen que para él definía lo sustantivo de nuestro país. Ahí me refirió toda una escena narrada por Armando Uribe en una conferencia en la Casa Central de la Universidad de Chile en la cual explica la respuesta ofrecida por Patricio Aylwin ante su pregunta por lo que se había negociado para obtener el apoyo norteamericano en el proceso de transición, el cual habría sido uno de los momentos encubiertos por el telón del silencio que marcan hasta ahora el devenir del país.

Zañartu me dice: “¿quieres una imagen?” y me describe la incomodidad de Patricio Aylwin al ser preguntado por lo que había negociado con la embajada norteamericana para iniciar con su apoyo la “transición”. Un gesto en los labios imponiendo el silencio, es la imagen que nunca vimos. Una imagen perdida. Los sótanos de la historia<sup>35</sup>.

Este momento lo tomo de un testimonio y la veracidad del relato es apoyada a su vez por otros autores como Felipe Portales, por ejemplo. Al incluir esta imagen *no-imagen*, pienso que se cierra un arco, abierto al parecer sin razón alguna por esas imágenes de la bahía de Viña del Mar, la foto de Sewell, la fotografía de Piñera y Trump y este punto de la historia de fines de la década de los 80 del siglo pasado. Distintos niveles de narración: geopolítica, historia nacional, biografía. Esta parte creo que es el clímax conceptual o ideológico. No podemos pensarnos sin pensarnos en un contexto geopolítico donde hemos sido sistemáticamente esquilados y nuestra mentalidad sigue siendo servil, colonial.

---

<sup>35</sup> Entrevista realizada el mes de Agosto de 2019 en el Campus Oriente de la P. Universidad Católica.

Casi al final como forma de responder mi propio ejercicio, ofrezco una imagen de mi niñez junto a mi abuela paterna: María Pulgar. Acudo a ella como un recurso que estaba a mi disposición, porque estaba en mi memoria, esa foto, esa imagen. La vinculo a la precariedad del Estado luego del arrasamiento de lo público en el país por la acción del Estado subsidiario. Al aliviarse el Estado es la sociedad en su conjunto la que pierde en sus derechos y pierde por tanto materialmente su vida, poniéndose en entredicho nuestra dignidad.

Para terminar pensé que debía hacerlo “con la ayuda de mis amigos”, esto es, que al final el ejercicio resultara infinito, variado y que en la puesta en escena del texto, ojalá ocurriera que los espectadores luego enviaran su imagen para que fuese vista por espectadores posteriores o por ellos mismos si quieren volver. Pienso que con ello permito dar mayor amplitud y podría ocupar la palabra legitimidad al proyecto. En cuanto la legitimidad es un valor al ser una cesión de otro de respaldo o asentimiento. Algo que está en crisis en el proyecto de Estado-Nación hace demasiados años ya, según yo, desde sus mismos orígenes, se debe encontrar otros autores, ojalá invitar a la construcción, no temerle a la participación. Hacemos teatro y por muy sentados y quietos que parezcan los espectadores su actividad interna y externa es ejemplar. Entonces en estos tiempos como no interpelar al público para que escriba y exhiba su mirada y sobre ella construyamos país.

La obra se sitúa en el espacio doméstico de su habitación que mezcla como lugar de residencia y espacio de trabajo. Junto a su cama, refrigerador y otros electrodomésticos se encuentran nombrados diversos elementos que sirven para el desarrollo de su oficio: notebooks, libros, fotocopias, etc. Este espacio se plantea incluso más allá de lo liminal como un espacio sintético, que reúne en sí dos caras de una misma moneda.

Junto con el espacio físico donde transcurre la acción, se puede plantear un espacio mental que es la proyección de las reflexiones del dramaturgo. En la descripción aparece nombrada su cama, como lugar en el cual se descansa, y se divaga, imagina. La cama me parece dentro de los elementos de la habitación personal un elemento liminal: de lo imaginativo a lo más concreto; del sueño al sexo. Por último, una tercera formulación espacial es la que construyen la aparición de los diversos material: cuadro de Otto Grashof, la fotografía de

Molina la Hitte, en los cuales se instala el espacio de la imagen yuxtaponiéndose sobre el espacio del investigador. En esta dirección el espacio se construye no solamente por elementos físicos sino que en alta medida el texto, el relato va construyendo otros espacios.

La obra por tanto conjuga espacio físico con espacio mental y espacios citados por las imágenes de otros productores, creados por las citas (imágenes).

El tiempo del relato se monta con el tiempo de la acción. Es el mismo tiempo que formó el itinerario de la investigación, poco menos de dos años. El tiempo interior de la obra abierto hacia su extremo del pasado por el recurso a trabajar con citas, es el tiempo también de formación de ese cuerpo que se examina: Chile; poco más de 200 años. Y un tercer tiempo que se crea al final del texto, que es un tiempo proyectivo y que no está bajo el control del texto, construido por las imágenes y miradas de quienes participarán enviando una imagen que responda a la invitación del autor a hacer suyo el trabajo. Chile, quien sabe cómo a ojos de distintas y desconocidas subjetividades.

La temporalidad está también construida por el tiempo de la investigación que queda consignado en las notaciones de fecha y hora a modo de bitácora que lleva el investigador que acota aproximadamente dos años y este tiempo es a su vez enmarcado por un tiempo mayor, histórico, que es el tiempo transcurrido desde los albores de la República, que trae consigo el cuadro de Grashof que fue pintado en 1854 pero que contiene personajes que su rango temporal de acción fue entre las décadas de 1810-1830 y un tiempo hacia delante, en fuga, que es condicionado por la invitación a recibir imágenes que el investigador plantea hacia el final del texto. Un tiempo de acción, de reflexión, de historia y de imaginación. Un tiempo constituido por el presente de la investigación, performativo por la memoria, por la revisión del pasado y también por un deseo de ver transformado este presente.

En el uso de tipos de imágenes distintas(técnica): Pictóricas, Fotográficas, Audiovisuales, Lingüísticas. En la decisión de usar estas distintas técnicas, está implícita la intención de marcar una temporalidad histórica, con el cambio de los medios técnicos, desde una presencia aurática de la imagen (Pintura) hasta la postfotografía (imágenes al final de la obra).

Así desde este recorrido podemos llegar a un argumento que solidifique y sintetice toda esta experiencia del texto-obra que podría leerse de la siguiente forma:

*Un dramaturgo inicia en su habitación un proyecto de escritura desde el cual pretende revisar la historia de su país, a partir de las imágenes que este ha producido desde distintas fuentes. El proceso mismo se pliega en una reflexión sobre algunos elementos que él considera constitutivos del teatro y que piensa puede usarlos como herramientas para comprender su país. El dramaturgo pretende elaborar “teorías” para comprender la falta de visión o la ceguera que resume como condición política que caracteriza a su país. A partir de esto se inicia una serie de encuentros con distintos materiales: palabras, pinturas, fotografías e instituciones, de las que busca comprender la óptica que cada una de ellas proyecta y que él los va convirtiendo en personajes o elementos con los cuales el dramaturgo investiga, reflexiona y dialoga. A la par que se va realizando el encuentro con los materiales va creándose el texto dramático. Inevitablemente la vida del investigador se va incrustando en el mismo proyecto, volviéndose poco distinguibles. El dramaturgo mientras busca pruebas que ratifiquen su percepción de que la República y la Democracia es un ideario muerto; así retrocede y se reencuentra con su propia historia y desde ella realiza una invitación por correo electrónico dirigida a todas(os) quienes quieran aportar imágenes que desde otros lugares desborden su escritura.*

## CONCLUSIONES

Finalizo con la sensación de que este trabajo me permitió un desarrollo prospectivo que tiene como resultado un escrito que ya está en forma para ser llevado a escena, y que deja también en el horizonte cercano, la posibilidad de continuar probando con esta trenza de géneros, como fue en este caso, formada con hilos del drama, del documental, la autoficción en una síntesis de ensayo.

Logré encontrar una forma que adolece de una cierta inestabilidad, al no fijar completamente el género e ir mezclándolo, lo que da posibilidades para seguir trabajando esta *dramaturgia ensayo*, madurándola, simplificándola o complejizándola, y que permite encarar nuevos proyectos como en un momento del texto-obra indico. Me queda ese deseo de continuar y abrir pronto una nuevo trabajo con esta experiencia ganada. La obra abre la oportunidad de ir por otras obras.

Esta forma permite en un primer momento superar el conflicto como el elemento estructurador y que en su lugar surja una pregunta, una interrogación, la reflexión sobre un objeto adquiera una proyección escénica y salga del solipsismo de su autor, a través de algunos mecanismos que el texto plantea y que hurta de formatos como el cine (intertextos) o de la investigación académica (citas, notas al pie de página). Pienso que se puede aportar conocimiento, reflexión, interpretación original desde la investigación artística a lo social. Pienso que el arte es una vía de conocimiento.

Por el uso de estos mecanismos (hipervínculos, imágenes técnicas de diversos tipos) que son propios de nuestra episteme también ejercita una actualización de los códigos arcanos y estables del teatro: que permite continuar pensando al teatro como fenómeno preferente de percepción y concentración de lo visual.

Todo este período ha sido muy rico en la revisión de material, de reflexión sobre ese mismo material, y también llegado ya el momento de cierre, queda también un cierto sinsabor de la imposibilidad de dar cuenta total sobre lo que me empeñé. Leo mis anotaciones y pienso

que podría haber hablado también de algo más o mejor. También siento que siempre tuve la consideración de querer hacer un poco un ejercicio imposible. Imposible porque el número de imágenes que deben existir supera cualquier afán de dedicación a ello. Imposible porque una imagen jamás parará de hablar. Imposible porque no me puedo atribuir la razón de una colectividad. En suma: para terminar siempre falta y esta misma carencia también lo articula dentro de su ethos ensayístico, en su gusto por lo inacabado.

Pienso que en lo formal, el *drama ensayo*, nos permite pasar más allá de los personajes, dando centralidad escénica al autor, exponiéndolo, en ello quizás sea el desarrollo ahora como presencia del autor que antes en el drama convencional se manifestaba en el universo acotacional, en cambio aquí como en la autoficción la voz del autor se exagera, se encarna.

Esta composición que intenté también con más recurso a lo visual, exige también una importancia del montaje en la dramaturgia, de ver la página como si fuera una superficie de proyección, la pantalla para el texto y las imágenes.

Para la puesta en escena también entrega un campo abierto para el tratamiento visual y también como pasar estos códigos del texto escrito a la escena. Por más que las imágenes estén inmóviles en el texto pero en la escena imagino que se irán moviendo, por ejemplo, pienso en la secuencia final del filme surcoreano “Join security área” de Chan Woo-Park o en la “Jetée” de Chris Marker o las “Historia(s) del cinema” de Jean Luc Godard, todas ellas que trabajan desde la inmovilidad de la imagen, construyendo movimiento con el montaje, filmando la imagen detenida o con la banda sonora. Ese proceso de dar movimiento a las imágenes detenidos lo encuentro muy bello.

Walter Benjamín en su texto “Dirección única” (1987) al final de su apartado “óptico” (p.68) define a la mirada como el “poso” de lo humano. Poso con “s” no con “z”. Lugar sin fondo. Lugar oscuro. Lugar al cual debes doblarte y bajar la mirada para ver.

Pensando en los últimos hechos ocurridos en nuestro país, particularmente en las imágenes que hemos visto desde el 18-Oct., sin duda se ha abierto una batalla visual en la calle,

donde las instituciones del Estado versus distintos agentes sociales han intervenido buscando imponer su discurso, su mirada de los hechos, y pareciera que en la batalla por las imágenes se fuera la vida, así como efectivamente ha sido en muchos casos. No deja de ser sorprendente lo que se sacrifica muchas veces para imponer una imagen y ocupar el espacio público con la propia mirada.

Si bien la dramaturgia aún no es teatro, no puede serlo, le falta aún todos los integrantes de la escena y la presencia del público; este trabajo se ensayó tanto como en un ensayo para montar un texto, se puso el cuerpo en sus traslados, y se intentó hacer lo que el mismo teatro no puede hacer en su tiempo de performance, la reflexión sobre sí mismo, la autorreflexión. Entendiendo así la dramaturgia como un pensamiento de la escena.

Me resultó, coincidente también, ver en Twitter ejercicios de archivo en el cual alguien invitaba a otros a subir abriendo un hilo con las imágenes que mejor sintetizarían el acontecimiento de la ruptura social, de la demostración de una masa que rechaza la continuidad del modelo. ¡Ese es el ejercicio que me propuse! La gente lo está haciendo porque está mirándose, pensándose y las imágenes son para ello fundamentales.

Estoy de acuerdo contigo, querido Benjamin, la mirada es un poso.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. (2003). El ensayo como forma. En *Notas sobre literatura*, (pp. 11-34). Madrid: Akal.
- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arias, Lola. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Balme, Christopher. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago: Frontera Sur ediciones.
- Banco Central. (2005). *La emisión de dinero en Chile*. Colección de Monedas y Billetes del Banco Central de Chile de Chile. Santiago: Andros impresores.
- Banco Central de Chile. (2004). *Pintura Chilena, colección Banco Central de Chile*. Santiago: Andros Impresores.
- Banco Central de Chile. (2017). *Catálogo de Publicaciones*. Santiago.
- Banks, Marcus. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata S.L.
- Barthes, Roland. (2003). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (2017). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. (2009). *El Susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean. (2001). La Teoría. En *El otro por sí mismo*, (pp. 81-87). Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, Walter. (2018). Pequeña historia de la fotografía. En *Illuminaciones*, (pp. 73-90). Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. (1989). *Discursos Ininterrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, Walter. (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Blanco, Sergio. (2018). *Autoficción una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de vista editores.
- Blanco, Sergio. (2018). *Autoficciones*. Madrid: Punto de vista editores.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (Nº13), 25-45.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Akal, Madrid, 2010.

Canales Cerón, Manuel. (2006). *Metodologías de la investigación social*. Santiago: Lom.

Casas, Ana. (Ed.). (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.

Català, Josep. M. (2014). *Estética del Ensayo –la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia.

Córdoba, Lucho. *El doctor Machuca regresa de USA*.

Cristi, Renato & Ruiz-Tagle, Pablo. (2008). *La República en Chile*. Santiago: Lom.

De los Ríos, Valeria & Donoso, Catalina. (2015). *El cine de Ignacio Agüero. El documental como lectura de un espacio*. Santiago: Cuarto Propio.

Didi-Huberman, Georges. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Fajnzylber, Víctor. (2013). *La imagen táctil. De la fotografía binocular al cine tridimensional*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Farocki, Harun. (2003). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Ferrater Mora, José. (1975). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza.

Flusser, Vilém. (1994). *Los Gestos, Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.

Fontcuberta, Joan. (2017). *La furia de las imágenes –Notas sobre la Postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Gárate, Manuel. (2012). *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

García Vargas, Ana. (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Garín, Renato. (2017). *La Fronda. Como la élite secuestró la democracia*. Santiago: Catalonia.

Herzog, Werner. (2017). *Del caminar sobre hielo. Múnich-París 23/11 al 14/12 de 1974*. Santiago: Hueders.

Jaksic', Iván; Ossa & Juan Luis; Editores. (2017). *Historia política de Chile, 1810-2010*. Tomo I Prácticas políticas. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Jay, Martín. (2007). *Ojos abatidos, La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Madrid: Akal.

Jocelyn-Holt, Alfredo. (2014). *El Peso de la noche*. Santiago: Penguin Random House.

- Kalawski, Andrés. (2006). Dos gelatinas en el teatro documental contemporáneo. *Revista Cátedra de Artes*,(Nº2), 51-65.
- Larraín, Jorge. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago: Lom.
- Löschner, Renate. (1987). *Otto Grashof. Die Reisen des Malers in Argentinien, Uruguay, Chile und Brasilien 1852-1857*. Mit einer Dokumentensammlung. Berlín: Gebr.Mann Verlag.
- Luc Nancy, Jean. (2013). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-textos.
- Lukács, Georg. (1970). Sobre la esencia y forma del ensayo. Barcelona: Grijalbo.
- Merleau Ponty, Maurice. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Mínima Trotta.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Monlau, Pedro. (1856). *Diccionario etimológico de la lengua castellana (Ensayo)*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneira.
- Mouffe, Chantal. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Morales, Leonidas. (2014). *El diario íntimo en Chile*. Santiago: RIL.
- Moulian, Tomás. (2006). *Fracturas de Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)*. Santiago: Lom.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Orlandi, Eni. (2012) *Análisis de Discurso. Principios y procedimientos*. Santiago: Lom.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice. (2018). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- Pereira, Eugenio. (1992). *Historia del arte en el Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Pinto Vallejos, Julio & Ortíz de Zárate, Verónica. (2017). *¿Chilenos todos? La Construcción social de nación (1810-1840)*. Santiago: Lom.
- Piscator, Erwin. (1976). *Teatro Político*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Portales, Felipe. (2004). *Los mitos de la democracia chilena*. Santiago: Catalonia.
- Portales, Felipe. (2005). La inexistencia de la democracia en Chile. *Polis Revista Latinoamericana*, (Nº10), 1-15.
- Rancière, Jacques. (2018). *Tiempos modernos –ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santander: Shangrila.

- Sagredo, Rafael. (2010) *Ciencia-Mundo: Orden Republicano, arte y nación en América*. Santiago: Centro de investigaciones D. Barros Arana, Editorial Universitaria,.
- Salazar, Gabriel. (2016). *Historia de la acumulación capitalista en Chile*. Santiago: Lom.
- Salazar, Gabriel & Pinto, Julio. (2014). *Historia contemporánea de Chile. Tomos I-II-III-IV-V*. Santiago: Lom.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, D.F: Paso de Gato.
- Sepúlveda, Magda. (2013). *Ciudad Quiltra*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Szondi, Peter. (1994). *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Stranger, Inés. (2011). *Cuaderno de dramaturgia: Teoría, técnica y ejercicios*. Santiago: Ediciones Apuntes y Frontera Sur.
- Weinrichter, Antonio. (2007). *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Editorial Ocho y Medio.
- Weinrichter, Antonio. (2005). *Desvíos de lo real. Cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Weiss, Peter. (1976). *Escritos sobre política, notas sobre el teatro documento*. Barcelona: Editorial Lumen.

## **FILMOGRAFÍA CONSULTADA**

- Balmaceda, Fernando (Director). (1971). *El sueldo de Chile*. Chile.
- Bohr, José (Director). (1948). *La mano del muertito*. Chile.
- Covasevich, Álvaro (Director). (1967) *Morir un poco*. Chile.
- Déllano, Jorge (Director). (1944). *Hollywood es así*. Chile.
- Godard, Jean-Luc (Director). (1988-1998). *Historia(s) del cinema*. Francia.
- Ivens, Joris (Director) & Marker, Chris (Guión). (1964) *A Valparaíso*. Chile-Francia.
- Larraín, Ricardo (Director). (1991). *La Frontera*. Chile.
- Lugones, Mario C (Director). (1947). *El último guapo*. Chile.
- Marker, Chris (Director). (1983). *Sans Soleil*. Francia.
- Panh, Rithy (Director). (2013). *La imagen perdida*. Camboya.
- Varda, Agnès (Directora). (2000). *Los espigadores y la espigadora*. Francia.

## **FUENTES DIGITALES**

[www.archivonacional.gob.cl](http://www.archivonacional.gob.cl)

[www.archivopatrimonial.usach.cl](http://www.archivopatrimonial.usach.cl)

[www.cinetecanacional.cl](http://www.cinetecanacional.cl)

[www.cinetecavirtual.uchile.cl](http://www.cinetecavirtual.uchile.cl)

[www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

[www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl)