

EMERGENCIA DOCUMENTAL: TEATRO EN EL CHILE POSTRANSICIÓN¹

Iván Insunza Fernández

Contexto: Archivo, realidad y transiciones.

Nueve de noviembre de 1989, cae el muro de Berlín. Llegaban los noventa y con el fin de la guerra fría, la desintegración del bloque soviético y la reunificación alemana, que se respiraba ya desde antes, Occidente entraba en una nueva era que muchos se apresuraron a proponer como el fin de la historia (Fukuyama, 2015 [1989]). El proceso político global encuentra a Latinoamérica en transiciones democráticas (Vidal, 2012) y a Chile en el instante mismo de esa *transición corta*, entre el plebiscito de 1988 y el cambio de mando de 1990. Se detonaba en el mundo una *avidez de recordar* (Toro, 2011a y 2011b) que se experimentaba como una necesidad de verdad que hizo que las artes desplazaran sus estrategias ficcionales por una tendencia al archivo, cuestión que Anna María Guasch (2011) identifica como inmediatamente posterior a la publicación del paradigmático texto de Derrida (1997 [1995]) *Mal de archivo, una impresión freudiana*. El impulso de archivo, también llamado *furor* (Rolnik, 2016), sintonizaba con las resonancias del psicoanálisis (Freud, 2017 [1930]) y lo *Real* (Lacan, 2017 [1964]). El horror acontecido iba a ser rastreado en el documento y el testimonio (Goff, 1991 [1988]) como modo de elaborar la catástrofe acaecida, el real que retorna (Foster, 2001 [1996]) y que no es posible nombrar (Adorno, 2018 [1966]).

En este desierto de lo real (Zizek, 2005), Chile entraba en una extraña etapa de entusiasmo democrático y desilusión transicional. El pacto que propició el fin de la dictadura empezaba a demostrar que la promesa contenida en el tránsito sería más la consagración brutal del modelo neoliberal impuesto a través de la Constitución de 1980, que el paulatino avance hacia lo que la alegría traía supuestamente consigo (Rojo, 2018). Los noventa, que además de esta paradójal sensación eufórica comportaban un miedo no declarado de perder lo que había costado tanto conseguir (Barría, 2018b), terminaron mostrando algunos síntomas que serían el adelanto de lo que ocurriría en el nuevo milenio. El gobierno de Ricardo

¹ Informe de investigación en el marco de tesis doctoral en desarrollo para optar al grado de Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile y PhD por la Universidad de Leipzig, Alemania.

Lagos (2000-2006) traía el informe Valech², el cambio de firma a la Constitución (hasta ese momento seguía teniendo la de Augusto Pinochet) y sus reformas, además del creciente malestar social que tomaría cuerpo a través de los estudiantes secundarios movilizados y la llamada *Revolución pingüina*³. Proponemos que este nuevo periodo que allí se inauguraba como consecuencia de esta serie de factores y que llamaremos *postransición*, ponía el cierre a lo que llamaremos *transición larga*, del plebiscito de 1988 a la *Revolución pingüina* con que inicia el primer gobierno de Michelle Bachelet.



Imagen: estudiantes secundarios marchando en Revolución de los Pingüinos
Fuente: Cuba x dentro⁴

El mundo daba la bienvenida a las *dramaturgias de lo real* (Martin, 2010) y Chile a lo que hemos denominado con Mauricio Barría (2018a) como *Emergencia documental*. Estaba de vuelta lo político y emergían artistas con hipótesis históricas que venían a disputar la política, la historia y la memoria.

² Informe sobre prisión política y tortura.

³ *Pingüino* refiere a la semejanza entre el animal y el uniforme escolar chileno.

⁴ [Nota Edición Kultrun] Disponible en: <https://cubaxdentro.wordpress.com/2017/11/14/la-revolucion-chilena-de-los-pinguinos-y-la-tecnologia/>



Imagen: Puesta en escena de la obra “La Revolución de los Pingüinos”, Compañía “La Turba”
Fuente: Radio Indómita

Emergencia documental: fenómeno, periodo y corpus.

Llamamos *emergencia documental* a un fenómeno político y artístico que reúne un tipo de producción particular al interior del teatro contemporáneo chileno. Para la caracterización de este fenómeno pensamos un marco general del teatro contemporáneo distinguido por un *impulso de realidad* en tanto performatividad (Fischer-Lichte, 2011 [2004]), experimentación (Menke, 2017 [2013]), archivo (Agamben, 2005 [1998]) y radicalidad expositiva (Benjamin, 2003 [1936]). Al interior de este marco, las obras de la *emergencia documental* serían trabajos que producen *liminalidad*, entendiendo la liminalidad en un desplazamiento de su rendimiento como categoría de análisis a su potencia como categoría de producción. En ese sentido, entendemos liminalidad (Turner, 1988 [1969]) desde su potencia transformadora (Fischer-Lichte, 2011 [2004]), su potencia estética y política (Diéguez, 2014 [2007]) y su potencia de desestabilización disciplinar (Dubatti, 2016), pero sobre todo desde su capacidad de desactivación de dicotomías.

Las obras de la *emergencia documental* producen liminalidad *arte-no arte* y *teatro-no teatro*. Esto quiere decir, en el primer caso, que producen una zona indiscernible en la medida que funcionan como *contra-información* (Deleuze en Didi-Huberman, 2014) y propiciando un vínculo metapolítico (Rancière, 2012 [2004]) entre estética y política en obra: exaltación de la indiferencia al mundo en su

autonomía o borramiento de la frontera arte-vida y el reestablecimiento del lazo social. Por otro lado, su producción de liminalidad *teatro-no teatro* se relaciona con el desplazamiento disciplinar: la posibilidad de ser algo más que teatro en la irrupción de disciplinas anexas que resultan centrales en los procesos artísticos (periodismo, antropología, historiografía, etc.) y que no se subordinan a lo teatral-disciplinar (Nicolescu, 2014). Y un desplazamiento medial: la posibilidad de incorporación, interacción, contaminación de otros soportes mediales, tecnológicos y no tecnológicos (Toro, 2004).

Estas obras van desde el 2003 al 2017 y es necesario leerlas en relación con la evolución de un estado de lo político y la política, al mismo tiempo que a partir de algunas conmemoraciones⁵ o acontecimientos de revuelta popular que marcan el periodo⁶. El corpus propuesto es ampliamente sobrepasado por el fenómeno. Sin embargo, el corte persigue dar cuenta de la heterogeneidad del fenómeno en tanto recursos, procedimientos y estrategias documentales, es decir: selección de materiales, toma de decisión sobre ellos y objetivos que guían esas decisiones.

Carne de Cañón del Colectivo de arte *La Vitrina*, dirigida por Nelson Avilés y estrenada en 2003. *Cuerpo de Teatro La Provincia*, dirigida por Rodrigo Pérez en 2005. *La Oficina de Teatro Versión Oficial*, dirigida por Jesús Urqueta en 2008. *Ñi Pu tremen de Teatro Kimen*, dirigida por Paula González en 2009. *Celebración de Teatro Público*, dirigida por Patricia Artés en 2010. *La Matanza del Colectivo Artístico Teatro Kapital*, dirigida por mí con la colaboración de Yerko Tolic en 2011. *El año en que nací de FITAM*, dirigida por Lola Arias en 2012. *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán de Colectivo Zoológico*, dirigida por Laurène Lemaitre y Nicolás Espinoza en 2015. *Los que vinieron antes de La Laura Palmer*, dirigida por Ítalo Gallardo en 2016. *Mateluna* escrita y dirigida por Guillermo Calderón y estrenada en Berlín en octubre de 2016 y en Santiago en enero de 2017. Observamos en este recorte la utilización de *recursos, procedimientos y estrategias documentales*, pero las intensidades son variadas, pues la selección de los materiales implica decisiones directas sobre la dramaturgia, la selección del elenco, el trabajo audiovisual, etc. Se trata de materiales que una vez incorporados en la puesta en escena pueden o no dejar de mostrar sus contornos o responder o no a un impulso por mostrar el propio

⁵ 40 años del golpe militar en 2013.

⁶ 2006, 2011 y luego, 2018 y 2019.

archivo rescatado y preguntarse por el real y *lo* real. Todo esto, a su vez, puede perseguir crear un cuestionamiento histórico o reforzar el imaginario institucional. Las obras acontecen allí en su época al calor de la disputa de la política, la historia y la memoria.



Imagen: puesta en escena de “La Matanza” Colectivo Artístico Teatro Kapital

Fuente: teatrokapitalchile.wixsite.com

Disputas: la política, la historia y la memoria.

La *emergencia documental* acontece allí en el tiempo de la *pospolítica* (Mouffe, 2011 [2007]), allí donde los antagonismos han sido borrados al calor de un agobiante discurso civilizatorio del consenso que emana de una hegemonía consagrada por el pacto transicional. Las obras disputan la posibilidad de *lo* político allí donde *la* política pretende ser sólo policía (Rancière, 2006).

Las obras disputan *la* historia develando su carácter literario (Rancière, 2017) y su posibilidad ficcional (White, 1992 [1973]), abriendo un terreno de relativización de los acontecimientos, los personajes y los lugares de la historia oficial (Rojas, 2017), pero reforzando también cierta facticidad histórica (Arendt, 2017 [1972]) frente al surgimiento o fortalecimiento de un negacionismo local. El historiador y el artista, que ahora son uno solo, se dan a la tarea de visibilizar a los pueblos borrados de la historia (Benjamin, 2009 [1996]).

Las obras habitan un lugar híbrido (Villa y Avendaño, 2017) entre los discursos de la memoria institucional, al servicio del imaginario del Estado-Nación, y una memoria colectiva que reivindica el antagonismo frente a ese Estado, restituyendo la noción de *pueblo* (Badiou, 2014). Aquella memoria institucional se

diferenciaría radicalmente por un rasgo específico: no le interesa discutir nada de lo que ha ocurrido y ocurre, en términos de violaciones a los derechos humanos, con posterioridad al retorno oficial a la democracia.

No se trata de que las obras de la *emergencia documental*, todas y de modo programado disputen en bloque a través de una práctica contrahegemónica una posición, las obras más bien habitan las tensiones y contradicciones de su época, la *emergencia documental* es el reflejo de las disputas que se siguen librando y reflexionando a la luz de la revuelta y la pandemia.

Bibliografía

MARTIN, C. ed. (2010). *Dramaturgy of the real in the world stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ADORNO, T. (10 de octubre de 2018 [1966]). La educación después de Auschwitz. Obtenido de Relaciones Judeo-Cristianas: <http://www.jcrelations.net/La+educaci%F3n+despu%E9s+de+Auschwitz.199.0.html?L=5>

AGAMBEN, G. (2005 [1998]). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.

ARENDT, H. (2017 [1972]). *Verdad y mentira en la política*. Barcelona: Página indómita.

BADIOU, A. (2014). Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra "pueblo". En *¿Qué es un pueblo?* (págs. 9-18). Santiago: LOM.

BARRÍA, M. (2018a). Emergencias documentales. Retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político. En *Actores, demandas, intersecciones. Debates críticos en el Cono Sur*. F. Blanco y C. Opazo (eds). Santiago: Cuarto propio.

BARRÍA, M. (2018b). Escenas sintomáticas. Teatralidades y performatividades de la transición a 30 años del plebiscito por la democracia. *Revista Anales. Séptima Serie*. Nº 15, 273-290.

BENJAMIN, W. (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.

BENJAMIN, W. (2009 [1996]). *La dialéctica en suspenso*. (P. Oyarzún, Trad.) Santiago: LOM Ediciones.

DERRIDA, J. (1997 [1995]). *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

DIDI-HUBERMAN, G. (2014). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. En *Varios, Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (págs. 39-67). Santiago: Metales Pesados.

- DIÉGUEZ, I. (2014 [2007]). Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. México D.F.: Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2016). Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Buenos Aires: Atuel.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011 [2004]). Estética de lo performativo. Madrid: Abada Editores.
- FOSTER, H. (2001 [1996]). El retorno de lo real. Madrid: Akal.
- FREUD, S. (2017 [1930]). El malestar en la cultura. Madrid: Akal.
- FUKUYAMA, F. (2015 [1989]). El fin de la historia. Madrid: Alianza Editorial.
- GALEANO, E. (04 de octubre de 2018). www.puntoycoma.pe. Obtenido de <http://www.puntoycoma.pe/cultura/un-poema-los-nadies-de-eduardo-galeano/>
- GOFF, J. L. (1991 [1988]). El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- GUASCH, A. M. (2011). Arte y archivo 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal.
- LACAN, J. (2017 [1964]). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós.
- MENKE, C. (2017 [2013]). La fuerza del arte. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- MOUFFE, C. (2011 [2007]). En torno a lo político. Buenos Aires: Fondos de Cultura Económica.
- NICOLESCU, B. (1 de septiembre de 2014). La Transdisciplinariedad. Una nueva visión del mundo. Extracto de La Transdisciplinariedad, Manifiesto CIRET. Trad. Del francés de Consuelle Falla Garmilla. Obtenido de Ciret-transdisciplinarity: <http://ciret-transdisciplinarity.org/transdisciplinarity.php#es>
- RANCIÈRE, J. (2006). Política, policía, democracia. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, J. (2012 [2004]). El malestar en la estética. Madrid: Clave Intelectual.
- RANCIÈRE, J. (2017). Historia y relato. Viña del mar: Catálogo.
- ROJAS, S. (2017). Las obras y sus relatos III. Santiago: Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile.
- ROJO, G. (2018). La Dictadura y la Postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural. Revista Anales. Séptima Serie. Nº 15, 121-138.
- ROLNIK, S. (03 de agosto de 2016). Furor de archivo. Obtenido de revistaerrata.com: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/furor-de-archivo/>

TAYLOR, D. (2015 [2003]). El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

TORO, A. d. (2004). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'. En: Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo. A. de Toro (ed) (págs. 105-159). Madrid-Frankfurt: Teoría y Páctica del Teatro.

TORO, A. d. (2011a). La memoria como objeto científico y la memoria como teoría: palabras preliminares. En Taller de letras N°49. C. Opazo (ed) (págs. 233-236). Santiago: Universidad Católica.

TORO, A. d. (2011b). Memoria performativa y escenificación: 'Hechor y Víctima' en El Desierto de Carlos Franz, en: Taller de Letras. 49 (Septiembre), 2011: 67-95.

TURNER, V. (1988 [1969]). El proceso ritual. Madrid: Taurus.

VIDAL, S. (2012). En el principio. Santiago de Chile: Metales Pesados.

VILLA y Avendaño, J. y. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente. Revista Colombiana de Ciencias Sociales, 8 (2) DOI: <http://dx.doi.org/10.21501/22161201.2207>, 502-535.

WHITE, H. (1992 [1973]). Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. México DF: Fondo de Cultura Económica.

ZIZEK, S. (2005). Bienvenidos al desierto de lo real. Madrid: Akal.

SOBRE EL AUTOR



Iván Insunza estudió Cine y Audiovisual y es Actor por el Instituto Profesional Arcos; Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral y Doctorando en Filosofía con Mención Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile y Univeridad de Leipzig. Trabaja con creación, investigación y docencia en Artes. Es Editor General de la Revista Hiedra

Contacto: contacto@revistahiedra.cl

