Del documento al cuerpo: Archivo y ensayo escénico como dispositivos de creación

Cristian Flores
Katha Eitner

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.5

Cristian Flores orcid.org/0009-0005-8303-5544 *Katha Eitner* orcid.org/0000-0002-8399-8085

Abstract

KEYWORDS
Chilean political theatre
Documentary theatre
Research-creation
Post-custodial archive

From the document to the body: Archive and scenic essay as creative devices

We propose a critical reflection on the concept of 'documentary theatre' or 'document theatre', focusing on the methodological aspects of approaches that integrate archival materials and documents into creative or research-creation processes, understood as extending beyond their mere representation on stage.

To this end, we will present the project *Ensayo escénico*, developed in two stages and directed by Cristian Flores. The first stage, *El ensayo* (2023), was a research project into the practices of Chilean political theatre in the 1960s and 1970s. The second, *Ensayo escénico sobre la desaparición* (2024–2025), explored experimentation with archival materials and documents relating to the concept of enforced disappearance, specifically within the Latin American context.

Both stages were carried out through research-creation, understood as processes that did not begin with a dramatic text or a predefined staging, but rather as an open exploration of the content, procedures and forms of a performing arts language still under construction. It was an exercise in constant flux, underpinned by open-ended questions, specific interests and dispersion as a methodological strategy. Within this framework, archival practice was understood as an integral part of the creative process, in which the archive is constructed, transformed and utilised within the very dynamics of theatrical creation.

The use of archival documents and materials also constituted a specific form of the political, by shifting the discussion beyond a fixed definition towards modes of collective subjectivity. These processes helped to open up spaces for dialogue around complex issues, raising questions that enable multiple creative responses. From this perspective, a collective practice emerged in which poetics are continually discovered, negotiated and reformulated in practice.

The project sought to explore the concept of the staged essay, inviting a group of actors and actresses to bring archival documents to life on stage, examining their legacies, resonances and silences. This exercise drew on play, quotation, speculation and experimentation with various ways of embodying documents through the body and group work. Furthermore, Cristian Flores invited the Arde collective—comprising women working in the archives—to participate as archivists on and for the stage. Unlike previous experiences, this collaboration did not seek to document the process, but rather to explore how the archive could serve as a starting point, a stimulus and a driving force for creation. The methodology employed established a circular practice between documentary research and theatrical exploration, placing the archive at the very centre of the theatrical action.

This approach conceives of the archive not as a passive collection, but as a post-custodial mechanism that must be embodied, explored and reimagined in dialogue with the present. Thus, the archive shifts from its documentary function to become a tool that enables open, relational processes of creation that are in constant tension with their own limits.

Cristian Flores, Katha Eitner

Drawing on this specific experience, we aim to contribute to current discussions on hybrid methodologies that intersect archiving and research-creation, exploring how these processes generate mechanisms of collective knowledge, non-linear forms of transmission and spaces of contestation in the face of the archival system's custodial hegemonies.

Perspectiva y límites de esta contribución

Este texto se propone como una aproximación teórica situada sobre el concepto de *ensayo escénico*, elaborada a partir de un proceso específico de investigación-creación. Muchas de las definiciones se formularon con posterioridad a la experiencia aquí descrita. Tampoco es objetivo de este escrito realizar un análisis desde el campo de los estudios teatrales como disciplina académica, sino reflexionar desde la propia experiencia creativa. El propósito es que las prácticas expuestas contribuyan a pensar lo escénico y su relación con los archivos, recurriendo —cuando resulte pertinente— a marcos teóricos que permitan vincular ciertos resultados con el campo académico, aunque siempre centrando su aporte disciplinar en la práctica teatral.

Del mismo modo, la incorporación del archivo no responde a una voluntad de ejercer una práctica archivística en sentido estricto, sino a explorar cómo, desde las artes escénicas, podemos trabajar con estos materiales sin buscar una representación única o definitiva. Se trata más bien de activar el archivo como una fuente de preguntas, resonancias e ideas que interrogan nuestras formas de hacer en el presente.

Por otro lado, este proyecto se inscribe en las perspectivas contemporáneas del *Teatro Documento*. Si bien este concepto estético se registra por primera vez en 1929 en el trabajo del director alemán Erwin Piscator, como una de las formas de su Teatro Político, su práctica ha cambiado con el tiempo: se ha transformado, expandido y territorializado. Han surgido nuevas perspectivas estéticas, metodológicas y procedimentales, así como distintas formas de concebir qué es un documento, qué tipos existen, cómo se organizan y qué valor adquieren. Desde este lugar, nos interesa pensar los usos de materiales de archivo más allá de su exposición en escena, explorando cómo pueden integrarse en la lógica misma del proceso artístico.

Para ello, presentamos una aproximación al desarrollo del proyecto *Ensayo escénico*, dirigido por Cristian Flores[1], enfocándonos específicamente en su primera etapa, titulada *El Ensayo*, realizada en 2023.

1 Cristian Flores Rebolledo es director teatral de Teatro Los Barbudos, compañía chilena dedicada al teatro político. Desde el 2022 desarrolla el proyecto *Ensayo escénico* que se proyecta como una metodología en expansión, orientada a abordar diversas temáticas desde una perspectiva política. En ese marco, dirige primero *El ensayo* (2023) y durante 2024–2025 se dio inicio a una nueva experiencia titulada *Ensayo escénico sobre la desaparición*, la cual explora el concepto de desaparición forzada en el contexto latinoamericano, con la participación de actores chilenos residentes en Berlín y un grupo de estudiantes de teatro de la Universidad Paul Valéry de Montpellier, Francia.

El Ensayo aborda las prácticas del teatro político chileno de la décadas de 60 hasta 1973[2], desde el enfoque de la investigación-creación, entendida como una forma de indagación abierta que privilegia la experimentación metodológica con contenidos, materiales, procedimientos y formas propias de un lenguaje escénico en construcción. Se trata, como plantea María José Contreras (2013), de una perspectiva *indisciplinada* del proceso creativo, que desarticula las fronteras entre teoría y práctica, entre producción de conocimiento y límites disciplinares. En este caso, dicha perspectiva se articula a partir del cruce entre las artes escénicas y el archivo.

Si bien la investigación-creación suele entenderse como un proceso orientado a la producción de un resultado —una obra teatral desarrollada por quien crea y que da cuenta del recorrido realizado—, en la experiencia que aquí se analiza dicho resultado aún no se ha materializado como espectáculo; lo hará en el futuro. Por ahora, se trata de tanteos y exploraciones. Esto no invalida la posibilidad de considerar este proceso como una forma legítima de creación en teatro, ya que aborda una dimensión fundamental del quehacer escénico: la búsqueda de una micropoética situada y específica por parte del grupo creador, en torno a materiales de archivo y documentos, y en diálogo con un marco temático vinculado a la memoria.

Asimismo, el proceso se concibe como una instancia de pensamiento generado desde el hacer, a partir de materiales que no provienen exclusivamente del teatro ni se restringen a la representación escénica, sino que emergen de la cultura y sus múltiples formas de expresión, entre las cuales el teatro es solo una de ellas.

Otro punto importante es que la investigación-creación no establece una separación entre sujeto y objeto, es decir, entre quien investiga y la práctica artística. Se trata de un enfoque que entrelaza teoría y práctica en una forma de pensamiento que opera como reflexión en acción.

Algunos de los conocimientos derivados de esta experiencia se presentan en este texto, entendiendo que la investigación-creación aquí se concibe como un ejercicio en constante movimiento, sostenido por preguntas abiertas, la dispersión como estrategia metodológica. Sus resultados no buscan constituirse como verdades cerradas, sino como momentos dentro de un proceso en transformación, provisional y transitorio. Lo que se propone es compartir una forma de proceder, que pueda servir como referencia o estímulo para otras experiencias, sin la pretensión de establecer un modelo único.

2 Es relevante señalar que se establece 1973 como límite final, ya que en septiembre de ese año se inicia la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet en Chile, lo que afectó y dañó profundamente todos los procesos culturales, marcando el comienzo de otra época.

Sobre las experiencias de creación *Ensayo escénico y El ensayo*

El proyecto *Ensayo escénico* plantea explorar creativamente, por un lado, la posibilidad de un teatro documento que vaya más allá del orden del material documental en una dramaturgia o en su exposición en una puesta en escena. Y de la posibilidad que se abre al contextualizarlos, interrogarlos críticamente, ficcionarlos o articularlos con otros materiales, conceptos y lenguajes. Por otro lado, se sostiene en una intuición: la posibilidad de construir una metodología escénica específica que permita abordar diversas temáticas desde una perspectiva política, generando espacios para el pensamiento y el conocimiento colectivo. Había algo en el gesto del *ensayo literario*[3] —en esa práctica de ensayar una idea y desplegar un camino de pensamiento— que parecía posible trasladar a la escena.

Desde esta perspectiva, se formula la primera experiencia de creación que permite poner en práctica estas ideas: *El Ensayo*. Concebido como un proyecto de investigación-creación, su realización escénica fue proyectada para el año 2023. Sin embargo, debido a la falta de financiamiento, no fue posible concretar su montaje. Aun así, gracias a un fondo de residencia, se llevó a cabo una instancia experimental que permitió iniciar la exploración en torno al concepto de *ensayo escénico*.



Imagen I
Afiche de la apertura del proceso *El ensayo*, realizado en Espacio Checoslovaquia, Santiago de Chile, enero 2023.

3 El *ensayo literario* se concibe aquí como un género discursivo que combina reflexión y exploración intelectual, en la línea inaugurada por Michel de Montaigne, para quien el ensayo era ante todo un ejercicio de pensamiento en proceso, sin pretensión de cierre ni verdad definitiva.

La motivación de esta primera experiencia está estrechamente vinculada con la investigación doctoral[4] de Cristian Flores sobre el teatro político en Chile. En ese marco, un hallazgo particular fue clave: un artículo de la revista *Conjunto* de 1968[5], donde se afirmaba que ya no era posible separar lo ideológico y lo político de lo puramente teatral, en referencia al devenir del teatro de esa época. El texto señala que el teatro se había convertido en "un instrumento de lucha" que *ensayaba* "diferentes formas del despertar común". Esta perspectiva resultó especialmente significativa para repensar las prácticas del teatro aficionado o popular, en contraste con la historiografía dominante sobre el teatro chileno de los años 60, centrada durante décadas en los teatros universitarios. Estas otras experiencias —las del teatro popular o aficionado— han sido muchas veces subsumidas en categorías genéricas, despojadas de subjetividad e imaginario propio.

El Ensayo propone entonces indagar en esa otra escena: no oficial, no institucional, profundamente política. El proyecto trabajó con archivos escénicos y recopiló materiales documentales, pero su foco estuvo en explorar cómo esos gestos del pasado —esas formas de *ensayar el despertar común*— podían ser habitados y reactivados desde el cuerpo y el trabajo grupal en la actualidad, para poner en tensión nuestras propias formas de abordar la práctica de un "teatro político".

Se plantearon preguntas como: ¿todo teatro es político?¿con qué archivos trabajar?, ¿desde qué orden de los hechos?, ¿qué documentos seleccionar? ¿qué silencios encontramos en los archivos? Estas interrogantes situaron el proceso en el cruce entre las artes contemporáneas y los debates actuales en torno a la archivística, entendiendo el archivo no como un mero repositorio, sino como un campo de disputa, activación y experimentación.

Este cruce abrió la posibilidad de imaginar dispositivos para la representación de la memoria. En el centro está la idea de que los archivos se activan al relacionarse con las artes, y viceversa. El teatro —por su carácter vivo, dinámico y colectivo— moviliza materiales de diversa naturaleza, los confronta, los reorganiza, y en ese proceso genera su propio archivo. Este archivo no es solo un registro, sino una versión colectiva del pasado, determinada por cómo se selecciona, articula y resignifica el material. Desde este modo, el archivo, al ser atravesado por el proceso escénico, produce nuevas configuraciones de sentido. El teatro permite hacer del archivo no solo una fuente, sino un dispositivo creativo.

4 Flores (2024).
5 *Conjunto. Teatro Latinoamericano* (1968).

En consecuencia, el proyecto plantea un cruce interdisciplinar entre teatro y archivística, proponiendo una práctica en la que materiales —documentos, testimonios, memorias— se integran al proceso de creación en calidad de motores del pensamiento escénico, desplazando su función meramente ilustrativa.

Para el desarrollo de esta experiencia se trabajó con archivos de compañías teatrales chilenas de los años 60 y 70, todas ellas activas durante el proceso de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende. En particular, se revisaron documentos[6] del Teatro Nuevo Popular, del Teatro del Pueblo y del Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA), dirigido por la destacada dramaturga Isidora Aguirre. A partir de estos materiales, se abordaron preguntas como: ¿cómo ensayaban, decidían y experimentaban los creadores de ese período? ¿Qué función le otorgaban al teatro? ¿Qué experiencias vitales movilizaban su práctica? Estas preguntas no solo orientan una mirada crítica al pasado, sino que permiten pensar la creación escénica contemporánea desde un diálogo activo con esas memorias.



Imagen 2
Izquierda: afiche de la obra *Chinchilote* de la compañía Teatro del Pueblo, disponible en la **colección Teatro del Pueblo** del archivo digital Arde.
Arriba-derecha: fotografía de Isidora Aguirre junto a la obra *Cabezones de la feria*, perteneciente a la **colección sobre Isidora Aguirre** del Archivo Patrimonial USACH.
Abajo-derecha: fotografía del Teatro Nuevo Popular interpretando su obra *Tela de cebolla*, disponible en la **colección sobre TNP del archivo Arde.**

6 Para el Teatro Nuevo Popular se consultaron el archivo **digital Arde** y la **colección** disponible en el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile USACH. Por su parte, para indagar en el Teatro del Pueblo, se acudió a la **colección de esta compañía** que está disponible en Arde. Y para el **TEPA** se recurrió nuevamente al archivo USACH.

El Ensayo se propone como una investigación escénica que explora el concepto mismo de ensayo en diálogo con las prácticas del teatro político en Chile entre 1960 y 1973, a partir del trabajo artístico con materiales de archivo. El proceso se despliega a través de acciones como jugar, repetir, citar, especular, divagar y vivenciar distintas maneras de atravesar los documentos desde el cuerpo y lo colectivo. Así, se propone una forma situada y encarnada de conocimiento escénico, donde archivo y escena se retroalimentan continuamente.

En concreto, se convocó a un grupo de actrices y actores a activar documentos de archivo desde la escena, interrogando sus legados, resonancias y silencios. Asimismo, se invitó al colectivo Arde[7], conformado por mujeres dedicadas a los archivos, a participar como archiveras *en y para la escena.* Esta colaboración no buscaba documentar el proceso, sino experimentar cómo el archivo podía ser punto de partida, provocación y motor de creación. Así, artistas escénicos y archiveras iniciaron una residencia creativa en Santiago de Chile, que dio lugar a una práctica donde archivo y teatro se encontraron en un mismo espacio de investigación.

En lo que sigue, presentamos primero una aproximación teórica a conceptos como *ensayo escénico*, *teatro documento* y la *perspectiva postcustodial de los archivos*, que permiten comprender el marco desde el cual proponemos *El Ensayo*. Posteriormente, se expone la práctica misma llevada a cabo durante la residencia, reconstruida a partir de las bitácoras, fotografías y videos registrados en el proceso. El propósito es compartir esta experiencia en un intento por poner en común formas de hacer, preguntas e inquietudes que puedan resonar en otros y otras creadoras. Como proponen Le Roy et al. en el texto *Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process* (2016), en los últimos años han proliferado los archivos de artistas, con un interés no solo en conservar las obras terminadas, sino también en resguardar los procesos creativos: esos recorridos que permiten la emergencia de una obra. Lo valioso de compartir este tipo de materiales reside justamente en que allí se encuentra no solo la documentación de lo ya hecho, sino también, como señalan los autores, *"los 'restos de lo por venir': las promesas de representación imaginadas —y a menudo no realizadas—, de las cuales las funciones efectivamente estrenadas son solo algunas instancias posibles".*[8]

7 Arde es un colectivo de mujeres que se dedican a los archivos. Gestionan una plataforma digital híbrida (www.proyectoarde.org): a la vez archivo y espacio de publicación. Fueron parte de la conferencia internacional *Archivos Cruzados* organizada por Arthe el año 2023 en Porto, Portugal.

8 Le Roy et al. (2016: 483).

Aproximaciones teóricas para pensar el ensayo escénico

Teatro documento

Desde Piscator, el Teatro Documento busco exponer —para recordar y no olvidar— las brutalidades de la guerra, así como desmantelar los aparatos políticos y culturales de la sociedad capitalista, del fascismo, y de la formación intelectual y cultural de la clase proletaria, apuntando también a su posible transformación. Quiso obtener una imagen acorde a la realidad, tomándola como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución, con miras preparar un nuevo orden. Su propuesta consistía en concebir el aparato teatral como un medio capaz de trascender lo escénico para situarse en lo histórico, orientando todas las acciones y elementos hacia *lo político*, lo económico y lo social, de modo que se convirtieran en los verdaderos resortes de la acción dramática y pusieran la escena en relación directa con la vida[9]

Piscator utilizó documentos en distintos formatos (fotografías, cine, proyecciones, sonidos) con el fin de poner de manifiesto la mutua relación entre acontecimientos políticos y sociales[10] (Piscator, 1963: 116). Bajo el concepto de montaje, propuso un teatro concebido como una "revista histórica", donde la disposición simultánea de materiales estimulaba conexiones y la incorporación de materiales documentales elimina la fábula y, por extensión, la lógica de la mimesis. Su propuesta buscaba problematizar lo real para explicar los acontecimientos sociales. La multiplicidad de elementos articulados apuntaba a la idea de una *totalidad de lo real*. La escena debía envolver al espectador en un entramado complejo de signos y contradicciones que lo impulsa a establecer relaciones críticas. Lo esencial era dotar al teatro de un nuevo material que, al distanciarse de las estructuras mercantiles, pudiera ser analizado y eventualmente revolucionado. Para ello, se requerían nuevos métodos capaces de conducir a la toma de conciencia de que el mundo representado no podía permanecer inalterable, con la convicción de que la verdadera batalla política se encontraba fuera del teatro.[11]

9 Piscator (1963: 200–03).
10 Piscator (1963: 116).
11 Piscator (1963: 407).

> **Mientras que en la primera fase del teatro documento predomina la agitación política, en la segunda la literatura después de Auschwitz tiene que descubrir una nueva forma de plasmar la realidad en su arte, y esta cuestión, en relación con la cada vez menor fiabilidad de los medios de comunicación o, mejor dicho, de la realidad creada por estos medios, predominará en la búsqueda de nuevas formas de hacer teatro documento.**[12]

De esta herencia se nutrieron otros autores, como Peter Weiss, quien décadas más tarde publicó *Notas sobre el Teatro Documento* (1976), donde expone el panorama, los objetivos, las múltiples posibilidades formales y las perspectivas de esta práctica:

> **El Teatro-Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, 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 representación. 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. (...) se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental.**[13]

La práctica del Teatro Documento desde los años 60 en adelante se ha expandido y desplegado en distintos territorios, adquiriendo diversos objetivos y funcionalidades. En diferentes lugares del mundo, sus prácticas proponen nuevas perspectivas para hacerse cargo de las referencias de la realidad en la escena, así como de la comprensión misma del documento, que puede ir desde el uso de materiales concretos proyectados, escritos u objetuales, hasta elementos de la tradición oral o la producción de archivos documentales para una obra, los cuales a su vez adquieren estatus documental. Hoy lo documental constituye, por tanto, un campo amplio que mantiene su necesidad de origen: tensionar la relación entre lo real y la ficción, reforzando el vínculo de la práctica artística con las problemáticas contemporáneas de nuestras sociedades.

Desde los grupos de creación colectiva como La Candelaria y Escambray, pasando por experiencias de teatro político popular como el Teatro Nuevo Popular o el trabajo de Isidora Aguirre en la segunda mitad del siglo XX, hasta llegar a las prácticas del siglo XXI de creadoras y creadores como Lola Arias, Vivi Tellas, Milo Rau o Rimini

12 Gimber (2016: 22–23).
13 Weis (1976: 99–100).

Protokoll —solo por nombrar algunos—, así como al desarrollo del género de la *lecture performance* o conferencia performática, el Teatro Documento ha ampliado sus perspectivas y usos. Esta expansión ha impulsado también el desarrollo de investigaciones que han debido indagar en su especificidad.

Entre las perspectivas contemporáneas de análisis destacan las llamadas *prácticas de lo real en la escena*, trabajadas en el ámbito hispánico por José Antonio Sánchez en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) y por Silka Freire en *Teatro Documental Latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática* (2007). Hace algunas décadas existían aún pocas investigaciones que profundizaran en el Teatro Documento —como señalaba Carol Martin en su influyente *Bodies of Evidence*, incluido en *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (2010)—, pero hoy el campo se ha expandido notablemente. Ejemplos de ello son la tesis doctoral de Juan Manuel Urraco (2012), los trabajos de Arno Gimber (2016) y Cristina Bravo Rosas (2016), así como el monográfico *Teatro documento* publicado por la revista *Acotaciones* (n.º 34, 2016). En Chile, cabe mencionar las investigaciones de Catalina Donoso y Conzuleo Zamorano.

En particular, el estudio de Zamorano (2014) resulta especialmente relevante, ya que propone una lectura amplia de la relación entre teatro y práctica documental, rastreando desde Antonio Acevedo Hernández en los años 20 hasta la escena contemporánea, pasando por Isidora Aguirre, Jorge Díaz, ICTUS, Teatro la Memoria, Andrés Pérez, La Patogallina, Teatro La Provincia, Jesús Urqueta, Guillermo Calderón, Kimün, la Laura Palmer, Teatro los Barbudos, entre otros.

El análisis de Zamorano es especialmente útil porque pone en perspectiva el carácter procesual y el lugar que ocupa el documento en las propuestas creativas. Su trabajo distingue tres categorías de uso:

- **Documento pre-textual**: materiales existentes que sirven como punto de partida para la escritura de un texto dramático, sin necesidad de aparecer literalmente como cita; funcionan como una excusa, un pretexto transformado en un nuevo objeto artístico.
- **Documento alegórico**: el material textual se inserta en un nuevo contexto de ficción, yuxtapuesto con otras materialidades textuales, reales o ficticias; aunque identificable, se aísla de su contexto documental original y posibilita nuevos razonamientos.
- **Documento arqueológico**: los materiales se presentan de

> manera íntegra, sin mediaciones salvo la selección y orden; funcionan tal cual son, junto con el contexto de su producción y sentido original, y a partir de su activación, montaje o composición se establece un diálogo con su contenido.

El Ensayo dialoga con dicha propuesta, y reconoce en esas tres categorías distintas formas de activación documental, pero va más allá de la construcción dramatúrgica como propone Zamorano (2014) y se concentra en lo escénico, e integra todas las categorías como posibilidades, ya que más bien las concibe como estrategias de activación. A la vez, permite vincularlas con la perspectiva postcustodial del archivo desde la cual trabajamos, y que se explicará más adelante.

En conjunto, este recorrido muestra cómo el Teatro Documento, lejos de ser una práctica homogénea, ha devenido en un campo múltiple y en constante transformación, que más que cerrarse en una definición única, invita a seguir indagando en sus tensiones, desplazamientos y posibilidades.

Ensayo escénico

El término *ensayo* en español alude a dos dimensiones: la repetición —con su margen de error, variación y búsqueda— y el ensayo literario, entendido como forma de pensamiento abierto basado en hipótesis y preguntas. Esta doble acepción permite pensarlo no solo como un medio, sino como un fin en sí mismo: un espacio de producción de conocimiento encarnado en la acción, donde la prueba, la especulación y el desvío forman parte del proceso creativo.

Autores como José A. Sánchez destacan el ensayo como formato idóneo para la investigación en artes, pues en este campo siempre interviene la subjetividad del investigador. Por ello, las investigaciones artísticas suelen adoptar un carácter ensayístico que puede expresarse en formatos visuales, sonoros o performativos. En esta línea, María José Contreras[14] propone el *ensayo performático*: una forma de exposición que surge de la práctica corporal y experiencial, transmitiendo conocimiento mediante acciones, afectos y decisiones estéticas, más que a través del lenguaje académico lineal.

Cuando hablamos aquí de *ensayo escénico*, lo hacemos desde esa doble inscripción y como un proceso metodológico de producción de conocimiento y de elaboración de

14 Contreras (2013: 77–79).

ideas, con un carácter estético en tanto experiencia[15]. La escena se convierte en laboratorio de pensamiento encarnado: prueba, fracasa y se reformula en tiempo real, resistiendo la clausura en marcos disciplinares rígidos.

El *ensayo escénico* encarna así una ética de lo inacabado: rechaza la lógica productivista del resultado y privilegia la exploración, la incertidumbre y el proceso. Como advierte Sánchez, los procesos más comprometidos incluyen inevitablemente una dimensión indisciplinar, que solo puede abordarse desde una perspectiva transdisciplinaria[16].

En sintonía, Silvio Lang recuerda que lo central en el arte no es la producción de obras, sino la invención de prácticas: formas sensibles de uso del tiempo, el cuerpo, la percepción y el deseo que reconfiguran nuestras formas de vida[17]. Estas prácticas son también bloques espacio-temporales, operaciones de percepción y composición que transforman tanto a quienes las ejecutan como a quienes las presencian.



Imagen 3
Fotografía del fanzine *Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas* de Silvio Lang. Fotografía de Cristian Flores, julio 2025.

15 Dewey (1934: 45).
16 José A. Sánchez (2099: 331).
17 Lang (2022: 5–7).

El *ensayo escénico* no busca representar un acontecimiento, sino insertarse en una problemática al abrirla a la discusión. Su hibridez formal habilita el cruce entre lo poético, lo documental y lo analítico, y distribuye la voz en un proceso colectivo donde la autoría se fragmenta y negocia. De allí que se configure como un *espacio agonista*[18] , donde las contradicciones no se borran, sino que habilitan la construcción de lo común en su pluralidad conflictiva.

Tal como señala Mouffe, "la tarea de la política democrática es construir un 'nosotros' a partir de la afirmación del conflicto, no de su negación"[19]. Esta idea se enlaza con una ética de la investigación que, como afirma Contreras, no es solo metodológica sino política: cuestiona jerarquías disciplinares y modelos hegemónicos de validación del conocimiento, proponiendo una antidisciplina frente al epistemicidio moderno[20].

En esta línea, el *ensayo escénico* puede entenderse como una experiencia o práctica de subjetivación: un proceso donde el sujeto no es esencia fija, sino posibilidad de transformarse. De allí surge una ética del presente: interrogar las evidencias, disputar verdades dadas y construir nuevas formas de relación consigo, con otros y con el mundo.[21]

Por eso, el ensayo escénico deviene político no por su contenido temático y forma estética, sino como procedimiento que habilita una experiencia: una práctica experimental que elabora conocimiento en relación con otros, como micropolítica de cuerpos, gestos y afectos. En síntesis, se afirma como un modo de creación que piensa en voz alta, que abre preguntas sin necesidad de cerrarlas y que, en esa incertidumbre, habilita un campo fértil para la imaginación política y la elaboración colectiva de sentido.

Distintas tradiciones teatrales han explorado esta idea. En América Latina, el Teatro del Oprimido de Augusto Boal convirtió el ensayo en metodología participativa para abrir la escena al debate social; en el teatro posdramático (Lehmann), compañías

18 Mouffe (2007).
19 Mouffe (2007: 23).
20 Contreras (2013: 81–82).
21 En su tesis doctoral, Cristian Flores propone comprender lo político como experiencia en los términos de Foucault. En su propuesta de ensayo escénico profundiza este concepto pero lo traslada al ejercicio escénico y sus procesos creativos. "*...el Teatro político se configura más que como una condición o característica del teatro, como una acción, un hacer consciente en su realidad específica, lo que determinará la posición que adopta en las relaciones de poder, permitiendo que esta acción tenga un sentido y una significación particulares. Esta manera de comprender el Teatro Político se vincula a la producción de subjetividad, ya que esta no es simplemente algo que se posee, sino algo que se hace, que se experimenta, se entiende como una forma de auto-experimentación crítica, en la medida en que posibilita una ruptura con las formas habituales de percepción, pensamiento y acción. Alberga en su interior la disputa, y es efecto de las condiciones del orden y las posibilidades de libertad y singularidad. Se construye en la relación orden-resistencia...*" (Flores, 2024: 278).

como Rimini Protokoll (Alemania) mezclan archivo, investigación documental y performatividad no actoral; y el Grupo Yuyachkani (Perú), en obras como *Sin título, técnica mixta* (2004), activa archivos personales y políticos entre performance, teatro y memoria. En Chile, un antecedente clave es la *Trilogía La Patria* de Rodrigo Pérez (Teatro La Provincia), que articula materiales documentales —Informe Valech, textos teatrales, discursos políticos, imágenes y testimonios— en un dispositivo que funciona como ensayo literario encarnado en escena.

Perspectiva postcustodial del archivo

Es interesante observar cómo las definiciones y búsquedas del *ensayo escénico* y la investigación-creación coinciden y se articulan con la perspectiva postcustodial del archivo[22]. Desde este enfoque, el archivo no se concibe como un depósito estático de documentos, sino como una herramienta estética, política y afectiva, capaz de activarse, en este caso, desde la creación escénica. Los archivos, en esta lógica, tienen la capacidad de generar vínculos y despertar conversaciones en el presente. Ahí radica justamente su dimensión performativa:

> *"(...) el archivo supera su condición material y se proyecta virtualmente en alianzas que movilizan saberes, abren y producen nuevas presencias que nos hacen leernos incluso aquí. El archivo es performativo."*[23]

Para que el archivo no se reduzca a un cúmulo de documentos inaccesibles e inertes, es necesario pensarlo como un espacio común, un lugar que se construye en la práctica cuando una comunidad lo activa, lo habita y lo transforma.

La investigadora argentina Laura Álvarez, en *El archivo como experiencia estética* (2019), propone pensar las visualizaciones de los archivos desde el concepto de *montaje* de Walter Benjamin. Es decir, desarrollar piezas de montaje curadas, de carácter indicial y no narrativas, que permiten activar sus documentos desde la visualidad, el juego y la fragmentación. Sugiere que el montaje no busca clausurar sentidos, sino abrir recorridos posibles entre materiales heterogéneos. Su propuesta resuena con los principios aquí trabajados desde lo escénico: un archivo cuya potencia reside en su dimensión relacional y performativa.

22 Para profundizar en el concepto de *archivo postcustodial* recomendamos esta serie de contenidos producidos y publicados por el colectivo Arde en su web a través de su proyecto *Los Archivos Laten:* https://editorial.proyectoarde.org/los-archivos-laten/archivo-postcustodial/.
23 Osthoff (2009: 10).

En esta misma línea, Simone Osthoff, en *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art* (2009), señala que las artes contemporáneas que trabajan *en, con y desde* el archivo han transformado su concepción tradicional como repositorio de documentos, convirtiéndolo en un medio artístico dinámico y generativo, cuestionando los límites institucionales del archivo y contribuyendo a desestabilizar sus usos, funciones y significados. De la misma manera generaron fronteras fluidas entre sus obras y los propios archivos, ampliando así la posibilidad de pensarlo como una plataforma crítica, abierta y transformadora. Se trata de una transformación ontológica, es decir, este enfoque refuerza la idea del archivo como un campo en disputa, atravesado por prácticas que disuelven las fronteras entre documentación, creación y curaduría.

Exploraciones metodológicas: el proceso creativo de El Ensayo

El trabajo se desarrolló en una residencia de cuatro semanas en el **Espacio Checoslovaquia** de Santiago, entre diciembre de 2022 y enero de 2023. Se conformó un equipo de 10 personas:

- Colectivo ARDE: Katha Eitner y Javiera Brignardello
- Asistente de dirección: Patricio Yovane
- Actrices y actores: Tamara Ferreira, Marcela Millie, María Paz Grandjean, Nicolás Pavez e Ignacio Yovane
- Asistente técnica: Romina Roa
- Dirección: Cristian Flores

Se trabajó en jornadas de cuatro horas diarias. El proceso se estructuró en dos semanas de recopilación y diálogo en torno a materiales documentales, seguidas de dos semanas de experimentación escénica. Esta organización respondió a razones prácticas, principalmente a la disponibilidad de recursos para el pago de las y los profesionales. Por ello, se realizó una selección inicial de materiales, que fueron identificados y estudiados como punto de partida del trabajo. Estos debían tener el potencial de estimular afecciones en actrices y actores. Tal como plantea Silvio Lang, "*donde hay una afección, nace una investigación*[24]; es decir, la investigación surge desde aquello que nos afecta, nos moviliza y nos interpela". Sin embargo, en este ir y venir entre

24 Lang (2022: 13).

archivo y escena fueron emergiendo nuevas necesidades documentales, lo que mantuvo abierta la selección durante todo el proceso y permitió que se retroalimentara de manera constante, dando cuenta del carácter circular propio de la investigación--creación.

Semana 1: Inicio del proceso y apertura de sentidos

La primera reunión del equipo creativo tuvo como propósito coordinar horarios, definir la estructura de trabajo y compartir los objetivos generales del proyecto. Se buscó habilitar un espacio común de exploración en el que todas las voces pudieran intervenir desde su experiencia, sensibilidad e intuición. En esta sesión se abrió la conversación sobre cómo se hacía teatro en Chile en los años sesenta y setenta, temática central de *El Ensayo*, con el fin de expandir el imaginario desde donde comenzar a crear. A la vez, cada integrante compartió sus vínculos personales y afectivos con el tema, dando lugar a un diálogo libre que permitió reconocer afinidades, inquietudes y posibles líneas de trabajo.

En los días siguientes, un grupo inicial —integrado por las investigadoras de ARDE, el director y el asistente de dirección— inició la consulta de documentos en el archivo digital ARDE y en el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), ambos con colecciones vinculadas a las tres compañías investigadas: Teatro del Pueblo, Teatro Nuevo Popular y TEPA. El recorrido por estas colecciones permitió seleccionar los materiales con los que se trabajaría en la etapa escénica. La elección no se guió por criterios técnicos o historiográficos, sino por preguntas de orden estético, artístico y afectivo:

- ¿Qué sensaciones evoca este documento?
- ¿Qué imágenes o palabras despierta?
- ¿Qué sugiere su materialidad, color, textura o tipografía?
- ¿Nos afecta a nivel personal? ¿Cómo?
- ¿Qué incomoda?
- ¿Qué silencios o historias latentes contiene?
- ¿Qué preguntas emergen a partir de él?
- Si hiciéramos un mapa de asociaciones, ¿qué otros materiales se conectan de forma inesperada?
- ¿Cómo dialoga con el presente?

Estas preguntas, formuladas como disparadores, guiaron tanto la selección de los documentos como los ejercicios de apreciación libre realizados durante la primera semana. Dichos ejercicios buscaban divagar, asociar y generar lecturas sensibles, escapando del carácter burocrático del archivo y acercándose a él desde lo perceptivo y lo afectivo.

A partir de este primer acercamiento se solicitaron imágenes en mayor calidad para la etapa de experimentación, y comenzaron a emerger tanto temas comunes como disensos, que fueron registrados colectivamente en pizarras de contenido, permitiendo visualizar el proceso de pensamiento del grupo.

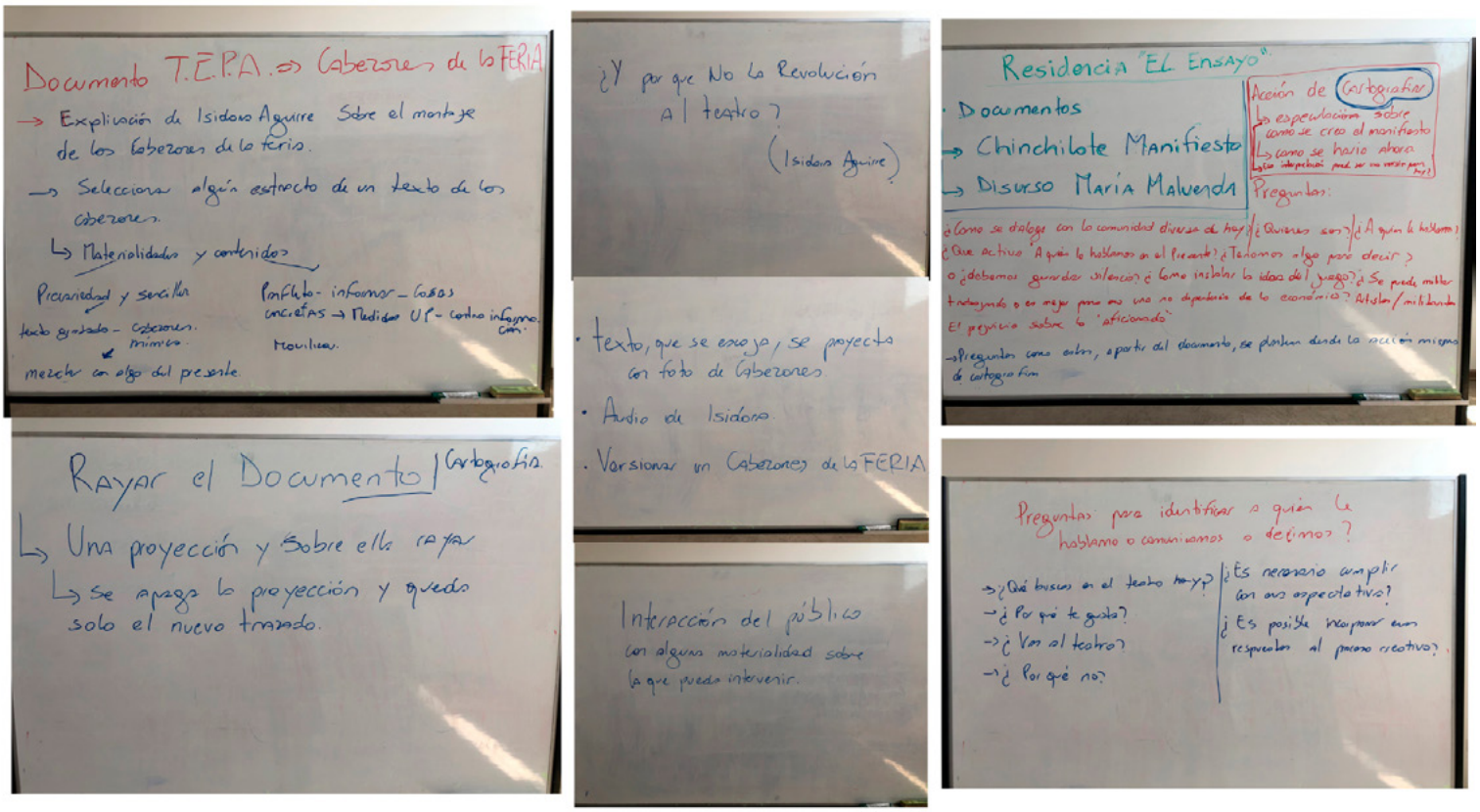


Imagen 4
Pizarras de contenido que surgieron durante la primera semana de residencia.

Además, se incorporó la lectura del libro *Teatro Experimental Popular Aficionado* de la dramaturga chilena Isidora Aguirre (2019)[25], el cual ofreció un valioso marco para contextualizar históricamente parte del material trabajado.

25 Aguirre (2019).



Imagen 5
Fotografía del libro *Teatro Experimental Popular Aficionado* de Isidora Aguirre (2019). El ejemplar conserva los papeles con anotaciones realizadas por el equipo durante el proceso de *El ensayo*. Fotografía de Cristian Flores, julio 2025.

Semana 2: Selección y atlas

Durante la segunda semana se elaboraron atlas o mapas de trabajo —construidos en la plataforma Padlet— a partir de documentos seleccionados por su capacidad de activar preguntas, imágenes y asociaciones. Para cada atlas se eligió un documento central, en torno al cual se articularon materiales provenientes de diversas fuentes: entrevistas, reportajes, fotografías, videos, textos y recortes de prensa. El resultado fue la conformación de constelaciones documentales en torno a núcleos temáticos, que abrían relaciones y campos de sentido más que una secuencia cronológica fija.

El primer atlas se construyó a partir del documento ***Manifiesto del Teatro del Pueblo***, incluido en el programa de mano de la obra *Chinchilote*[26]:

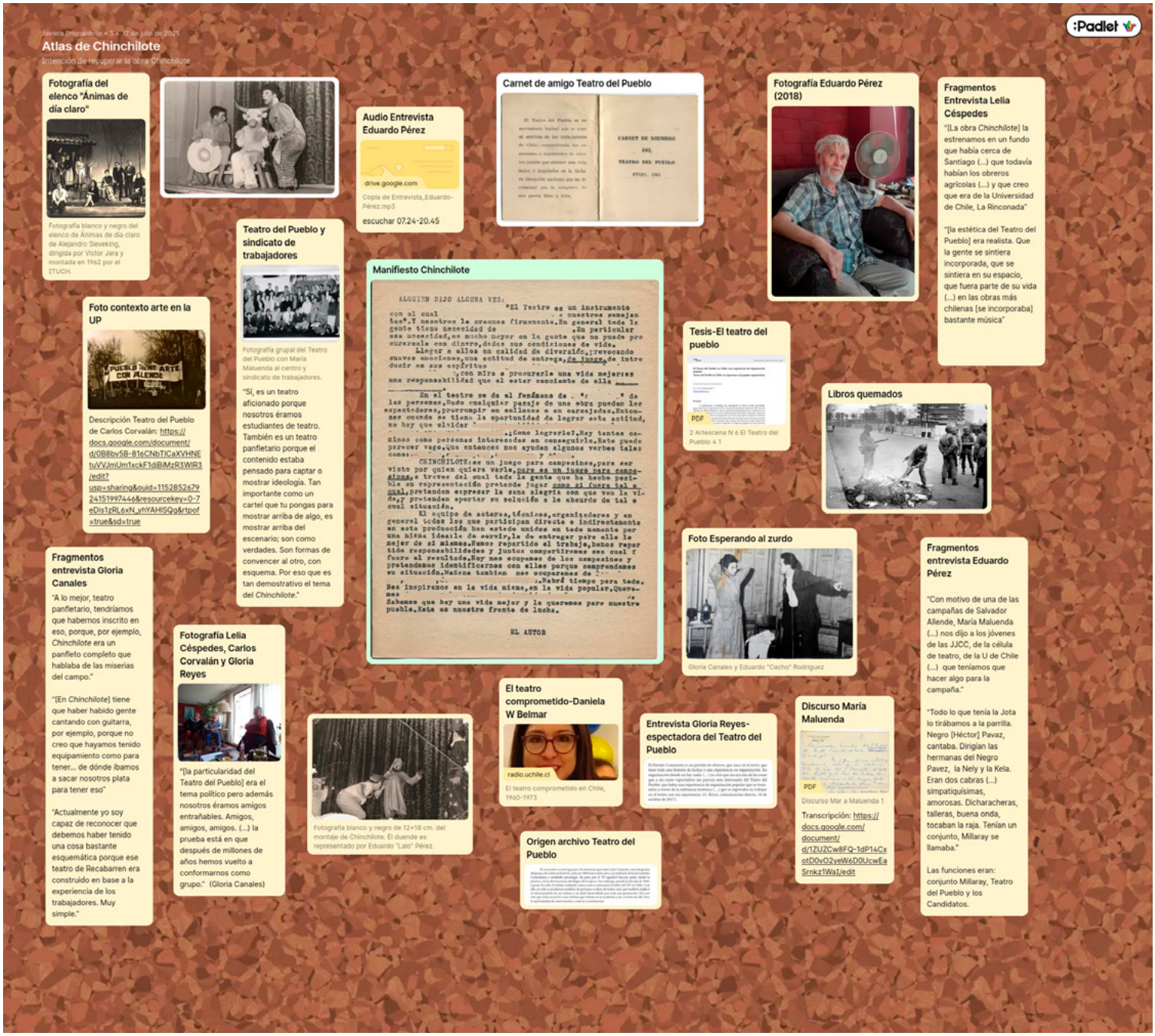


Imagen 6
Extracto de atlas digital desarrollado en torno al Manifiesto del Teatro del Pueblo.

26 Descripción del documento: Programa de *Chinchilote*, obra teatral escrita por Eduardo "Lalo" Pérez y dirigida por María Maluenda y Horacio Muñoz. Consta de tres hojas mecanografiadas: portada, ficha técnica y un manifiesto del autor. La fecha es desconocida, aunque, por el periodo de funcionamiento de la compañía, puede situarse en la década de 1960. Documento disponible en archivo Arde.

El segundo atlas tomó como punto de partida las instrucciones de Isidora Aguirre para interpretar la obra *Los Cabezones de la Feria*[27]:

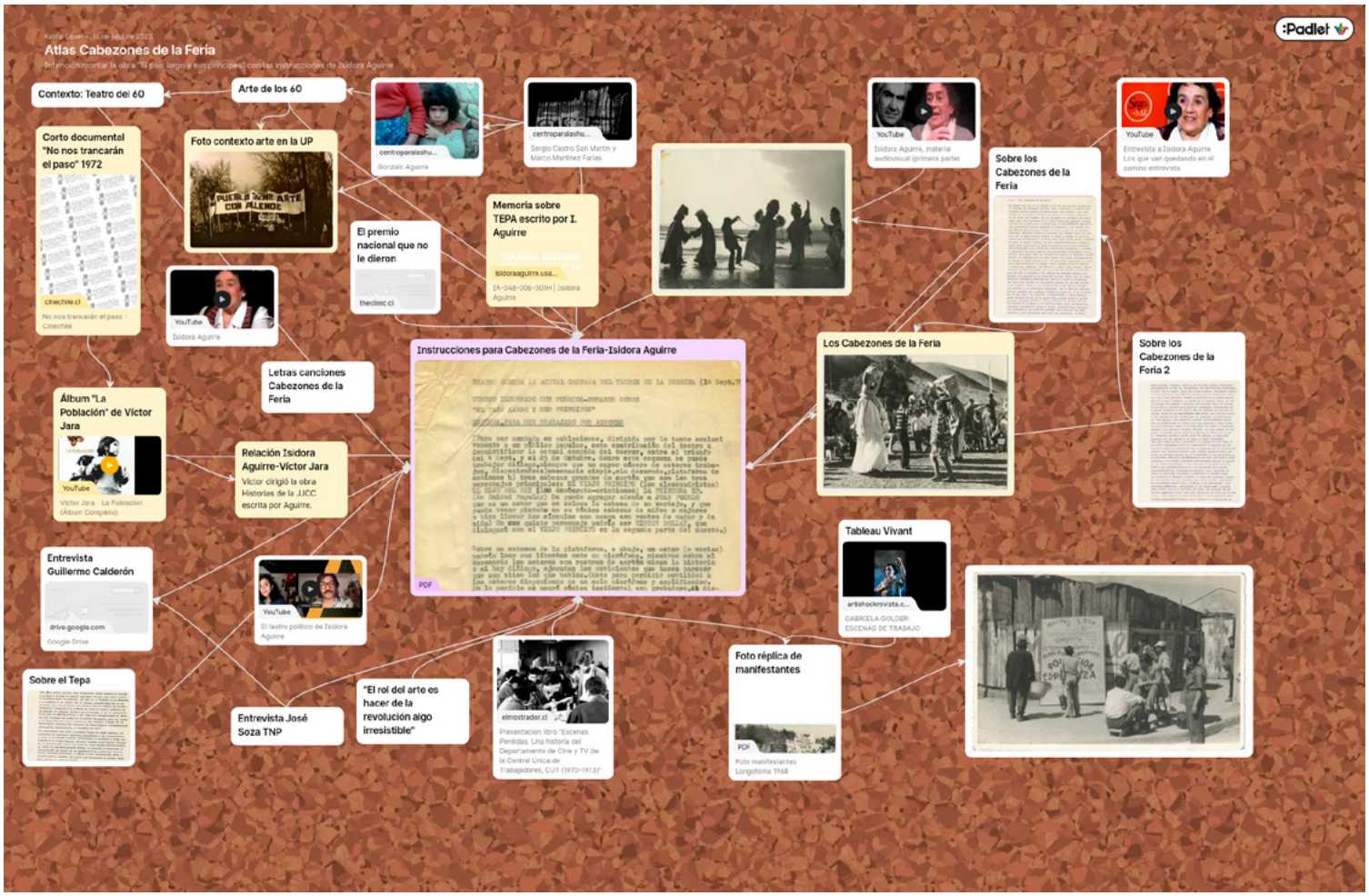


Imagen 7
Extracto de atlas digital desarrollado en torno a las instrucciones de Isidora Aguirre para la obra *Los Cabezones de la Feria*.

Antes del inicio de la exploración escénica, se realizó una reunión con el equipo de actrices y actores, en la que se presentaron estos atlas y las pizarras de contenido, junto con los imaginarios escénicos generados en las primeras semanas de trabajo.

27 Estas instrucciones provienen del archivo digital sobre Isidora Aguirre del Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile (https://isidoraaguirre.usach.cl/obra/tepa/). El Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA), impulsado por Aguirre a comienzos de los años 70, consistió en talleres dirigidos a sectores populares con fines culturales y educativos en el marco del gobierno de Salvador Allende. Entre sus experiencias se encuentra *Cabezones de la Feria*, un espectáculo itinerante de teatro político con actores aficionados que, mediante máscaras y diálogos breves, representaban a distintos grupos sociales y explicaban los cambios promovidos por la Unidad Popular.

En esta reunión, se introdujo también la idea de que existen diversas formas de visualizar y representar los archivos, entre ellas, el atlas. A diferencia de la lógica archivística tradicional, que tiende al orden burocrático y normativo, estos artefactos —al igual que el montaje escénico— permiten asociaciones dinámicas, afectivas y poéticas. Como señala Gutiérrez (2021)[28], estos formatos son *"el dispositivo afectivo, mientras que el archivo es el aparato burocrático"*. En ese juego de posicionamientos, las imágenes y documentos se ubican no para ser clasificados, sino para hacernos ver, sentir y pensar.

Este enfoque marcó el tono del trabajo de las semanas siguientes: activar los documentos desde su potencia asociativa y afectiva, abriéndose a nuevas lecturas posibles a través del cuerpo y la escena. De manera colectiva, reflexionamos también sobre qué preguntas podían plantearse a estos documentos del pasado desde las prácticas del presente. Fue, en definitiva, un ejercicio de pensar cómo poner el cuerpo en el archivo y, al mismo tiempo, cómo dejar que el archivo habite el cuerpo.

Semana 3: Ensayos libres y primeras asociaciones

Al elenco se le propuso crear una breve acción escénica a partir de alguno de los documentos seleccionados en los atlas, sin instrucciones previas y con la única consigna de explorar su primer encuentro con el material desde la intuición, la memoria o la imaginación. El objetivo no era representar los documentos de forma literal, sino usarlos como estímulos para abrir entradas al archivo desde la escena. Con esta premisa, cada integrante propuso un ejercicio con total libertad, pudiendo involucrar al resto del equipo y apoyarse en sus compañeras y compañeros para materializar su imaginario y transformarlo colectivamente.

Resultó significativo que, a partir del primer ejercicio —cuyos restos materiales quedaron instalados en el espacio de trabajo—, se desplegaran los siguientes. Las y los actores buscaron un diálogo inmediato con el entorno, los objetos y los materiales que conformaban esas imágenes.

A continuación, se describen algunos de estos ejercicios a modo de ejemplo:

28 Devia y Gutiérrez (2021).

Hojas en el cordel

El ejercicio propuesto por Tamara Ferreira consistió en instalar una cuerda que atravesaba diagonalmente el espacio, disponer una mesa con numerosas hojas en blanco y un balde con agua. Las hojas eran sumergidas en el agua y luego colgadas en el cordel con pinzas de tender ropa. Con ayuda de otras personas del elenco, fue desplegando progresivamente estas hojas húmedas a lo largo de la cuerda. Más tarde, incorporó cuerpos a la acción: partes de los cuerpos de sus compañeras y compañeros se entrelazaban con las hojas colgadas. En una imagen especialmente evocadora, una actriz atravesaba una hoja con los dedos, generando una tensión entre el cuerpo y el documento.



Imagen 8
Fotografía del grupo de actrices y actores realizando el ejercicio de las hojas y cuerpos colgados.

La imagen sugería que detrás de cada material documental existe una experiencia vital. Detrás de un documento archivado —además del trabajo de quien archiva— hubo una actividad humana, de la cual solo quedan esos restos. Esta acción proponía también una composición en el presente: una forma de reactivar esos vestigios desde nuestro contexto actual.

Durante el ejercicio fueron surgiendo nuevos vínculos escénicos. A partir de la misma cuerda con papeles colgantes, el cuerpo de un actor se transformó en una representación de *Juan Pueblo*, personaje de la obra *Los Cabezones de la Feria*. Con restos del trabajo anterior se improvisó una máscara de papel que aludía a las cabezas gigantes de papel maché usadas originalmente en la obra. Esta acción activó el imaginario colectivo y generó nuevas relaciones entre materiales. En ese mismo flujo se sumó la lectura de fragmentos del libro de Isidora Aguirre, así como una escena que se fue entrelazando con el presente mediante referencias a la contingencia política chilena.

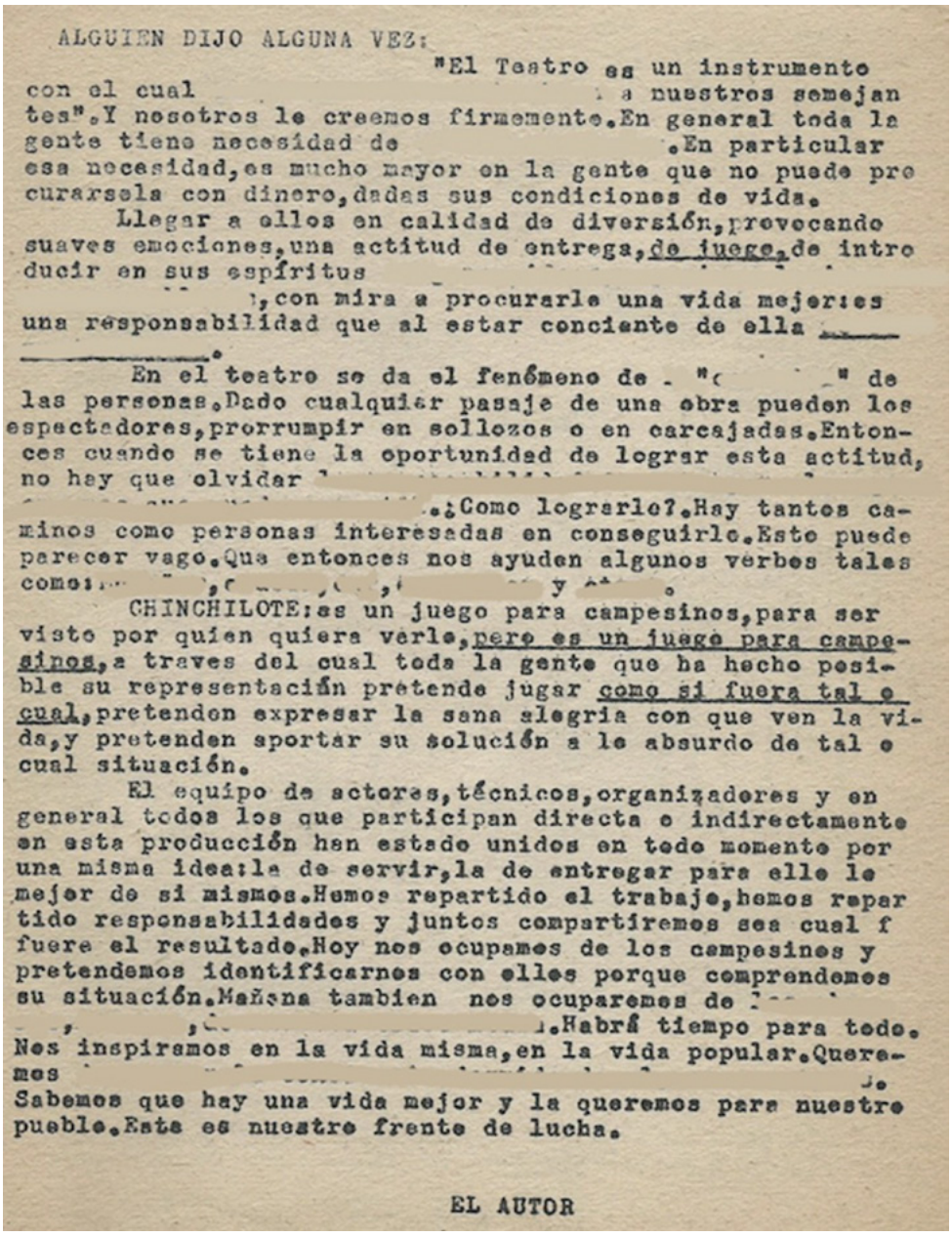




Imagen 9
Izquierda: Registro del ejercicio en el que uno de los actores (Nicolás Pavez) se convertía en un personaje de *Los Cabezones de la Feria* de Isidora Aguirre. *Derecha:* Fotografía de los personajes de *Cabezones de la Feria* junto a Isidora Aguirre, playa de Los Vilos, 1972. Autor: Karl Jagare. Disponible en el Archivo Isidora Aguirre, Archivo Patrimonial USACH: https://isidoraaguirre.usach.cl/fotografia/ia-066-005-011/.

El manifiesto silenciado

Desde la dirección se propuso un ejercicio de intervención directa sobre un documento, titulado *El manifiesto silenciado*. Consistía en proyectar el *Manifiesto del Teatro del Pueblo*, incluido en el programa de mano de la obra *Chinchilote*, omitiendo ciertas palabras. Las y los actores debían completar esos vacíos con ideas y vocablos que pudieran haber formado parte del contexto histórico en que fue escrito. Más tarde, fragmentos tanto del texto original como de las nuevas propuestas se imprimieron en pequeños papeles y, mediante discusión colectiva, fueron reinsertados en el documento.



ALGUIEN DIJO ALGUNA VEZ:

"El Teatro es un instrumento con el cual [illegible] a nuestros semejantes". Y nosotros le creemos firmemente. En general toda la gente tiene necesidad de [illegible]. En particular esa necesidad, es mucho mayor en la gente que no puede procurarsela con dinero, dadas sus condiciones de vida.

Llegar a ellos en calidad de diversión, provocando suaves emociones, una actitud de entrega, de juego, de introducir en sus espíritus [illegible], con mira a procurarle una vida mejor: es una responsabilidad que al estar conciente de ella [illegible].

En el teatro se da el fenómeno de [illegible] de las personas. Dado cualquier pasaje de una obra pueden los espectadores, prorrumpir en sollozos o en carcajadas. Entonces cuando se tiene la oportunidad de lograr esta actitud, no hay que olvidar [illegible]. ¿Como lograrlo? Hay tantos caminos como personas interesadas en conseguirlo. Esto puede parecer vago. Que entonces nos ayuden algunos verbos tales como: [illegible] y [illegible].

CHINCHILOTE: es un juego para campesinos, para ser visto por quien quiera verlo, pero es un juego para campesinos, a traves del cual toda la gente que ha hecho posible su representación pretende jugar como si fuera tal o cual, pretenden expresar la sana alegria con que ven la vida, y pretenden aportar su solución a lo absurdo de tal o cual situación.

El equipo de actores, técnicos, organizadores y en general todos los que participan directa o indirectamente en esta producción han estado unidos en todo momento por una misma idea: la de servir, la de entregar para ello lo mejor de si mismos. Hemos repartido el trabajo, hemos repartido responsabilidades y juntos compartiremos sea cual fuere el resultado. Hoy nos ocupamos de los campesinos y pretendemos identificarnos con ellos porque comprendemos su situación. Mañana tambien nos ocuparemos de [illegible]. Habrá tiempo para todo. Nos inspiramos en la vida misma, en la vida popular. Queremos [illegible].
Sabemos que hay una vida mejor y la queremos para nuestro pueblo. Esta es nuestro frente de lucha.

EL AUTOR

Imagen 10
Proyección del *Manifiesto del Teatro del Pueblo* con palabras omitidas, utilizada en el ejercicio *El manifiesto silenciado*. Documento disponible en el archivo digital Arde: https://proyectoarde.org/items/show/4006.

Este ejercicio se mantuvo activo durante todo el proceso. A medida que avanzaban los ensayos y se profundizaba en los documentos de los atlas—que reflejaban las perspectivas y posicionamientos de artistas escénicos de las décadas del 60-70—, las actrices y actores contaban con más herramientas para habitar esos silencios. Así, podían completarlos no solo desde una perspectiva contemporánea, sino también desde una comprensión más situada de aquellas experiencias históricas.

También surgió un impulso de proyectar el manifiesto directamente sobre sus cuerpos, y la lectura de las partes que en este se proyectaban. Este gesto convertía al cuerpo en un soporte activo de la memoria y del discurso político, y de enunciación.

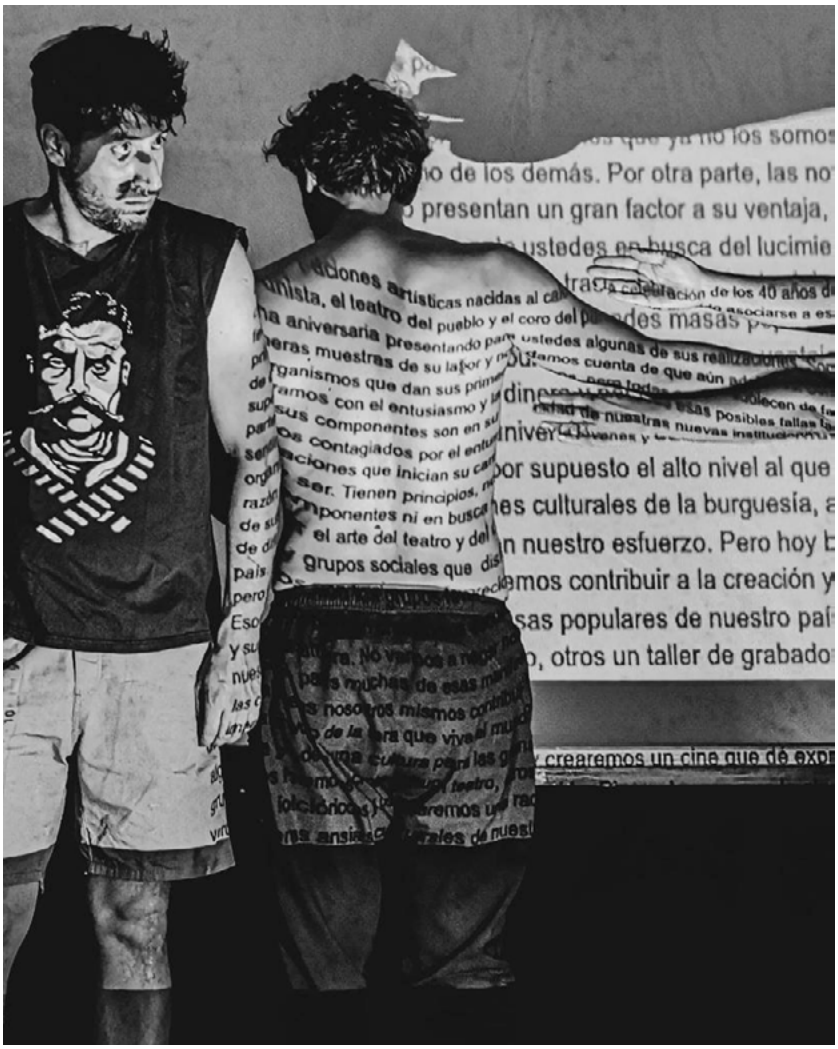


Imagen II
Fotografía con dos actores interviniendo el Manifiesto del Teatro del Pueblo.

Entrevistas como reunión escénica

A partir de entrevistas realizadas por Javiera Brignardello[29] (Arde) a exintegrantes del Teatro del Pueblo, se propuso un ejercicio de *conferencia escénica* en el que las actrices y actores representaban a artistas de la época, incorporando fragmentos reales de esas entrevistas en improvisaciones. Lo que comenzó como una conferencia derivó en una entrevista y luego en una reunión ficticia entre quienes habían formado parte de estas experiencias teatrales. En ese espacio escénico surgieron memorias, tensiones y debates, como si las y los protagonistas del pasado se reencontraran para reflexionar sobre su historia común.

29 Javiera Brignardello (Arde) es autora del texto **"El teatro del pueblo en Chile: una experiencia de organización popular"** (2018) que también sirvió de referencia para este proyecto.



Imagen 12
Registro del ejercicio de la entrevista como reunión escénica.

Esta evolución escénica replicó, en cierta medida, una situación real: la propia Javiera había reunido a exintegrantes del grupo teatral para una entrevista colectiva que ofreciera una mirada más amplia y coral sobre el Teatro del Pueblo. Sin embargo, el ejercicio no se limitó a reproducir esa instancia, sino que funcionó como un soporte —como todos los ejercicios del proceso— para habilitar otras activaciones y dar lugar a nuevas perspectivas.

Este ejercicio permitió explorar diversas estrategias actorales y formas de representación propias de las décadas de 1960 y 1970, cuestionando los modelos predominantes sobre cómo se concebía el teatro político en esos años. Se experimentó con distintas capas de teatralidad —desde el realismo hasta el distanciamiento épico—, vinculadas tanto a la representación de quienes hacían teatro como a los lenguajes escénicos que utilizaban. Aunque el realismo suele mencionarse como la estrategia predominante en los teatros populares y en el teatro político desde los años 20 (influenciados por el Teatro Obrero), los documentos, imágenes y testimonios revisados —a menudo contradictorios entre sí— evidenciaron que las estrategias de escenificación eran múltiples.

El ejercicio también propició la teatralización de fotografías de época y abrió discusiones relevantes, como la del rol de las mujeres en estas agrupaciones. Un caso en particular —el recuerdo borroso de una mujer presente en una fotografía, pero no identificada por quienes eran parte del grupo— llevó a problematizar las ausencias en el relato historiográfico.



Imagen 13
Fotografía del ejercicio de la entrevista como reunión escénica.

Los materiales de archivo con los que trabajamos incluían voces de hombres y mujeres que participaron activamente en las experiencias teatrales de los años 60 y 70. Sin embargo, la historiografía oficial ha tendido a invisibilizar o minimizar el rol de las mujeres en estos procesos. Esta tensión se hizo evidente en el cruce entre documentos y cuerpos en escena: surgía un reclamo por la ausencia aparente de mujeres, a pesar de que su presencia era clave en los documentos revisados.

Ante esta contradicción, decidimos acentuar el tema en el trabajo escénico. Entendimos que no era posible corregir retrospectivamente lo omitido, pero sí intervenir desde el presente. La escena se convirtió así en un acto de justicia simbólica: una forma de visibilizar los aportes de las mujeres en las prácticas teatrales políticas del pasado y, al mismo tiempo, de mostrar cómo las formas de representación —fotografías, textos dramáticos, archivos institucionales— han reproducido prejuicios y roles de género limitantes. Abordamos estas ausencias no desde la denuncia directa, sino desde la creación, activando el archivo mediante la ficción, la improvisación y la

puesta en escena de voces silenciadas. Para ello, se trabajó con documentación crucial, como el discurso de María Maluenda, que permitió traer al presente una perspectiva política desde la propia historia del teatro chileno.

El discurso de María Maluenda

Como se mencionó, trabajamos con **el discurso pronunciado por María Maluenda** (Teatro del Pueblo) en el Congreso Nacional del Partido Comunista, realizado en el Teatro Caupolicán en 1962. La lectura dramatizada de este texto permitió activar un documento político desde el presente, otorgándole cuerpo y voz. Todo el elenco participó en la lectura, que incluso se exploró en versión musicalizada con guitarra y bombo.

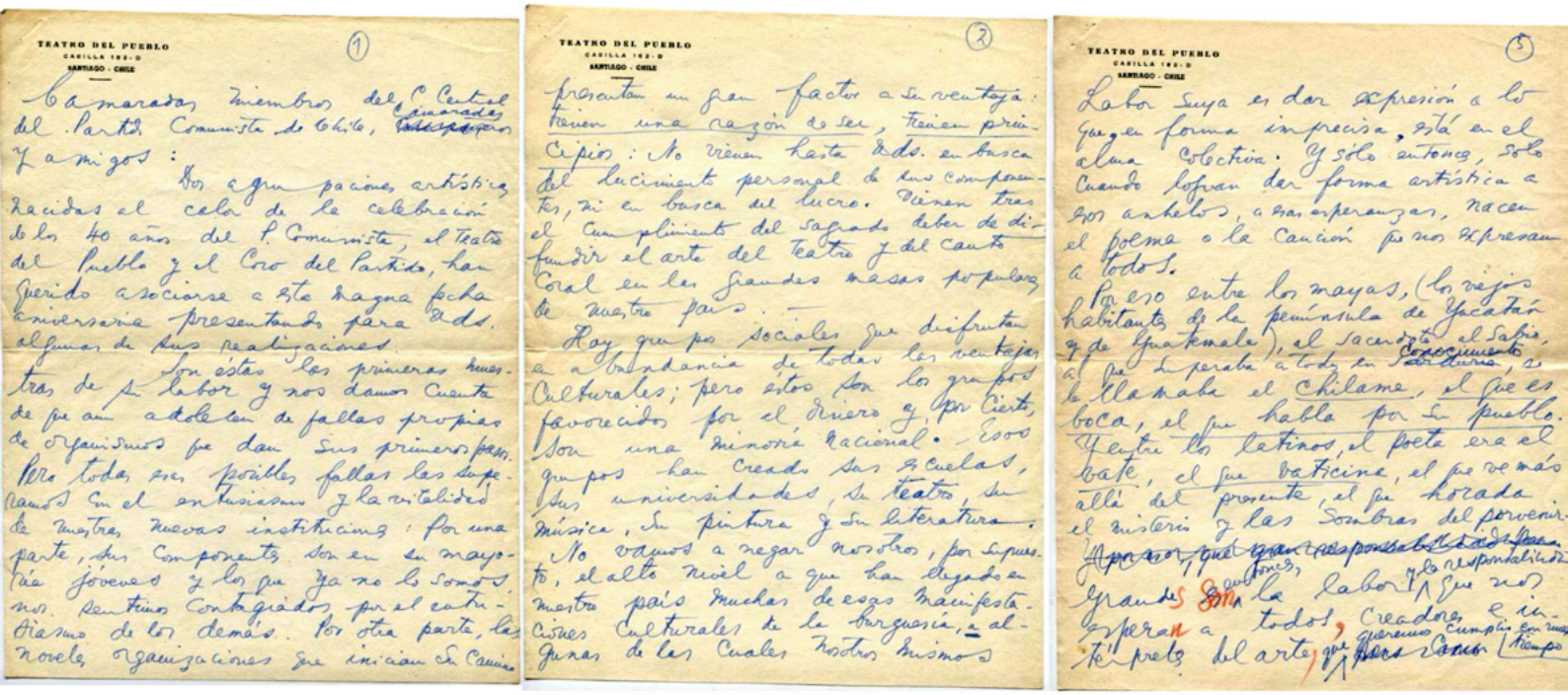

TEATRO DEL PUEBLO
CASILLA 182-D
SANTIAGO - CHILE

Imagen 14
Discurso escrito por María Maluenda para el Partido Comunista en el que detalla los principios y el quehacer artístico de la agrupación Teatro del Pueblo, 1962. Documento disponible en el archivo digital Arde: https://proyectoarde.org/items/show/3976.

Releer textos escritos hace más de 60 años en un contexto histórico muy distinto resulta especialmente significativo, pues permite revitalizarlos y traerlos al presente. Este ejercicio no solo actualizó el contenido del discurso, sino que también generó una experiencia de escucha y reflexión colectiva sobre su vigencia y resonancia hoy.

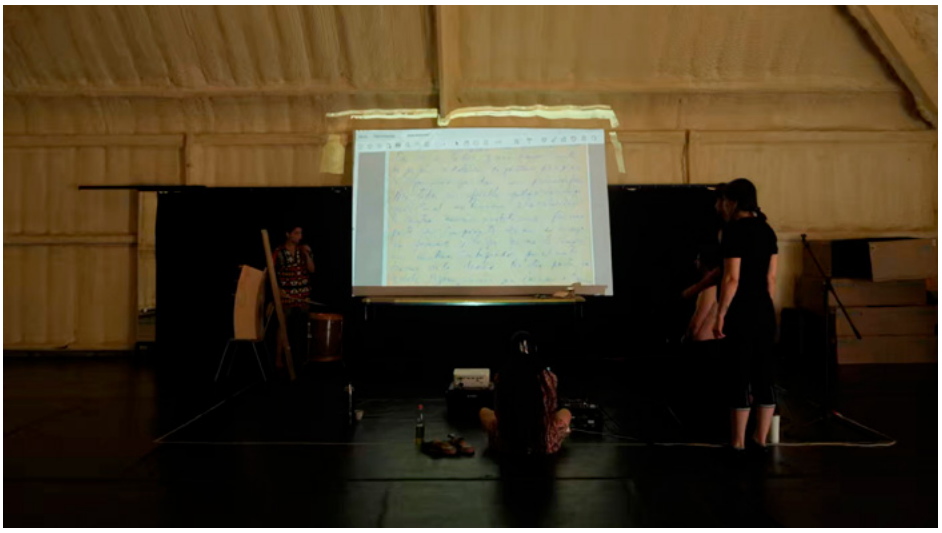


Imagen 15
Actrices leyendo el discurso de María Maluenda.

Reflexionamos que es interesante sostener desde las artes un impulso por explorar, releer o remontar proyectos del pasado, no como ejercicios de nostalgia, sino como formas de activar otras memorias, abrir preguntas y generar nuevas resonancias en el presente.

Especulaciones sobre una fotografía

Se trabajó con **una fotografía de la obra *Esperando al zurdo*** (Teatro del Pueblo), proponiendo imaginar la situación representada sin conocer previamente el contenido de la obra original. A partir de esta especulación colectiva, actrices y actores construyeron escenas que respondían a lo que intuían o proyectaban desde la imagen. Más tarde se incorporaron fragmentos reales del texto, asumido también como un documento, lo que permitió contrastar la composición escénica con la versión original y observar los diálogos y tensiones entre ambas aproximaciones.



Imagen 16
Foto de escena de *Esperando al zurdo* del Teatro del Pueblo. Autor: Clifford Odets. Fecha desconocida. Documento disponible en el archivo digital Arde: proyectoarde.org/items/show/4003

Este ejercicio abrió un espacio para activar documentos visuales desde la imaginación, sugiriendo que no siempre es necesario partir del conocimiento total de una fuente para relacionarse creativamente con ella. Desde las prácticas artísticas, proponemos que este tipo de abordajes —basados en la intuición, la imaginación y el trabajo colectivo— permiten otras formas de lectura y apropiación del archivo, ampliando su potencia.





Imagen 17
Registros del ejercicio en torno a una fotografía de la obra *Esperando al zurdo* del Teatro del Pueblo.

Cada ejercicio se desarrollaba hasta que el cansancio, la atmósfera o la percepción del momento marcaban un cierre natural, ya fuera por decisión de quienes estaban en escena —sin necesidad de acuerdo previo— o por indicación de la dirección.

En términos generales, estos ejercicios —sin un esquema rígido ni un orden predefinido— constituyeron una primera activación escénica: un movimiento inicial que impulsó el desarrollo de las demás. Esta dinámica puede leerse como una conclusión metodológica relevante, al mostrar cómo una estructura abierta permite que las propuestas emerjan desde el deseo y la necesidad de cada integrante.



Imagen 18
Registro de ejercicio de especulación sobre la foto de *Esperando al zurdo.*

Semana 4: Selección de escenas y apertura al público

Durante esta última etapa se incorporaron nuevos ejercicios y materiales, entre ellos mapas de la investigación *Cartografía del teatro político contemporáneo*[30] y fragmentos de entrevistas realizadas por Javiera Brignardello a integrantes del Teatro del Pueblo.

A partir de estos documentos surgieron tensiones entre distintas formas de concebir el teatro político en los años 1960–1970 y en la actualidad: sus funciones, métodos y perspectivas. En un ejercicio, por ejemplo, Nicolás Pavez improvisó una declaración del autor de *Chinchilote*, imitando su tono de voz e incorporando fragmentos de una entrevista y del manifiesto que él mismo había firmado. Al mismo tiempo, sumó ideas propias y elementos de los mapas de la investigación contemporánea, que sostenía en la mano durante la escena. El resultado fue una imagen compleja y contradictoria, histórica y situada, encarnada desde su propio cuerpo. La acción puso en evidencia tensiones y continuidades entre épocas, las búsquedas del presente y las múltiples discursividades que atraviesan la relación entre teatro y sociedad.

Este ejercicio dialoga con una cuestión fundamental del Teatro Documento: exponer opiniones en controversia a partir de materiales reales, confrontando detalles contradictorios para visibilizar conflictos. Documentos como el *Manifiesto de Chinchilote* o la carta de María Maluenda —certezas de un tiempo— se vieron interpelados por mapas que condensaban dudas y proyecciones sobre el rol actual del teatro. Incluso dentro de un mismo período histórico se revelaban diferencias: fragmentos de entrevistas al propio autor de *Chinchilote* mostraban matices que cuestionaban las certezas de su época.

Al cierre de la semana realizamos una evaluación colectiva del proceso, compartiendo percepciones sobre cada experimentación. Frente a la apertura al público, decidimos organizar el trabajo en una estructura que hiciera visible su carácter procesual más que presentarlo como obra terminada. Así surgieron las llamadas *estructuras de ensayo*: distintas posibilidades de organización interna que seguimos probando incluso el mismo día de la apertura.

30 Investigación realizada por los autores de este texto (Flores y Eitner), en el que se entrevistó a 11 directores/as de teatro político en Chile: https://editorial.proyectoarde.org/lanzamiento-de-la-investigacion-escenas-de-lo-politico-cartografia-del-teatro-chileno-contemporaneo/.



Imagen 19
Preparación antes de la apertura al público.

La muestra invitó al público a retroalimentar el proceso. Al ingresar, cada asistente recibía materiales de trabajo: primero una versión silenciada del *Manifiesto de Chinchilote*, luego los mapas de la investigación *Cartografía del teatro político* y, finalmente, la versión original del *Manifiesto*. Esta secuencia fue clave: las y los actores no disponían del texto completo durante la escena, por lo que debían llenar los silencios con lenguaje propio. Esa activación se convirtió en el eje estructural de la apertura. En la escena final, el *Manifiesto* se leía nuevamente, pero los silencios permanecían en blanco: el público tenía en sus manos la versión original y podía completarlos por sí mismo. La apertura funcionó así como un foro, donde cada asistente podía elaborar sus propias reflexiones e incluso intervenir con su voz.

Es importante destacar el rol de las archiveras del colectivo Arde a lo largo de las cuatro semanas. Como se ha mencionado, su rol fue el de archiveras *en y para* la escena: ocuparon el escenario junto al elenco y tuvieron la libertad de activar materiales durante los ensayos, generando cruces entre cuerpo, texto e imagen.

A diferencia de otras experiencias donde el archivo opera como un registro del proceso, aquí se propuso que funcionara como provocación y motor. Se trabajó con una metodología circular: la selección de documentos no llegaba totalmente definida des-

de el inicio, sino que se proponían materiales, se trabajaban en escena y, según lo que emergía, se incorporaban nuevos, que volvían a ponerse en circulación escénica.



Imagen 20
Archivera y director en la escena, Javiera Brignardello y Cristian Flores, enero 2023.

Durante la apertura al público, las archiveras asumieron un rol central. Fueron responsables de accionar imágenes, activar audios y entregar documentos impresos a las y los asistentes, generando una interacción directa con los estímulos documentales. En los ensayos solíamos bromear diciendo que hacían de "DJ de documentos", proyectando y mezclando en vivo fragmentos de archivo como parte del entramado escénico. Con el tiempo, esa imagen adquirió un sentido más profundo, aludiendo no solo a una operación técnica, sino a una sensibilidad curatorial activa, capaz de intervenir en tiempo real sobre la experiencia escénica.

Finalmente, cabe destacar un aspecto metodológico: la necesidad constante de explicar y motivar la propuesta de apertura al equipo. Tanto actrices y actores como archiveras provenían de formas de formas de trabajo más estructuradas y rígidas. La lógica de la investigación-creación —y especialmente el hecho de trabajar con aperturas públicas que no buscan mostrar una obra terminada, sino ensayar ideas— supuso un desafío. Ponerlo en práctica implicó bajar la guardia, desaprender ciertos hábitos y atreverse a jugar.

Conclusión

En *El Ensayo* (2023), los documentos vinculados al teatro político chileno producido entre 1960 y 1973 adquirieron el estatus de objetos de indagación escénica. Estos materiales permitieron explorar las condiciones, estrategias y poéticas del teatro político de esa época, integrándose al proceso creativo como herramientas de investigación y, al mismo tiempo, como evidencias sensibles, lo que generó un espectro más amplio y expandido de lo documental.

Su incorporación permitió la construcción de dos mapas complementarios: uno documental, desplegado en forma de atlas digitales y pizarras de contenido; y otro metodológico-estético, desde el cual fue posible articular un posicionamiento político y escénico. Esta doble cartografía evidencia una práctica colectiva donde el archivo deja de operar como acervo pasivo para convertirse en un dispositivo de creación: se transforma, se activa y se integra al flujo mismo del proceso creativo.

No se trató únicamente de representar una problemática, sino de insertarse en ella desde una práctica crítica y encarnada. Trabajar con documentos se volvió, en este sentido, una forma específica de lo político: una manera de transformar la representación en experiencias compartidas y subjetividades colectivas. El archivo se convirtió en una herramienta relacional, abierta y en permanente tensión con sus propios límites.

La escena se configuró como un espacio de composición donde cuerpos, imágenes e ideas se reorganizan constantemente. Allí las poéticas se descubren, negocian y reformulan. Desde esta perspectiva, el documento deja de ser portador de una verdad única para convertirse en elemento problematizador: toma forma y sentido en quienes lo activan. Es en ese gesto donde emerge una politicidad encarnada: el archivo, al ser interrogado, se historiza, se descentra y se reescribe.

Desde la experiencia de *El ensayo* presentada en este texto —que al mismo tiempo nos permite avanzar en la definición de *ensayo escénico* como concepto y metodología— surgen preguntas fundamentales para nuestra práctica teatral y archivística:

¿Cómo activar un archivo desde el cuerpo?

¿Cómo poner el cuerpo en el archivo?

¿Cómo hacer del cuerpo un medio para leer, alterar y transmitir el archivo?

¿Podemos construir un archivo desde los gestos y las corporalidades?

¿Cómo dotar de sentido presente a documentos del pasado?

El Ensayo se afirma así como una forma de pensamiento escénico en la que archivo, memoria y creación se trenzan en un espacio común: inestable, situado y político. Asume el Teatro documento, más que un dispositivo que organiza materiales, y lo concibe como un proceso sensible y crítico que expone sus propias construcciones, se adentra en los problemas y sus contradicciones, y produce un conocimiento nuevo frente a discursos instalados como verdades. Ese conocimiento emerge en el cruce de los límites intelectuales y disciplinares, al inscribirse en el cuerpo y la sensibilidad.

En esta línea, entendemos el *ensayo escénico* como una metodología que ensaya modos de interrogar un tema o acontecimiento, habitarlo y resignificarlo desde el cuerpo. Es a la vez un gesto político y estético: un proceso abierto que convierte al archivo en motor de creación y a la escena en un laboratorio de memoria compartida. Al mismo tiempo, es una práctica para aprender, dialogar y pensar juntos; una forma de transmitir ideas y preguntas a otros —y con otros— a través del cuerpo, la escena y la experiencia común.•

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. 2003. 'El ensayo como forma', en *Notas sobre literatura* (Madrid: Akal), pp. 13–29.

ÁLVAREZ, Laura. 2019. 'El archivo como experiencia estética: aproximaciones a un montaje digital', *Políticas de la Memoria*, 19: 161–68.

BRIGNARDELLO, Javiera. 2018. 'El Teatro del Pueblo en Chile: una experiencia de organización popular', *Revista Artescena*, 6. https://artescena.cl/archivos/2559.

Conjunto. *Teatro Latinoamericano*. 1968, 7.

CONTRERAS, María José. 2013. 'La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana', *Poiesis*, 21–22: 71–96.

DEVIA, Catalina, y Pía GUTIÉRREZ. 2021. *Álbum de archivo. Documentos teatrales de Sergio Zapata Brunet* (Santiago: Oxímoron).

DEWEY, John. 1934. *El arte como experiencia* (Barcelona: Paidós).

ETCHELLS, Tim. 1999. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment* (Londres: Routledge).

FLORES, Cristian. 2024. 'Lo político como experiencia en tres periodos del teatro chileno: continuidades, discontinuidades y las territorializaciones de un Brecht tardío' (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2024), https://hdl.handle.net/20.500.14352/110057 [consultado el 18 de julio de 2025].

FOUCAULT, Michel. 2008. *El gobierno de sí y de los otros: Curso en el Collège de France (1982–1983)*, trad. de Horacio Pons (México: Fondo de Cultura Económica).

FOUCAULT, Michel. 1999. *Estética, ética y hermenéutica* (Barcelona: Paidós).

FOUCAULT, Michel. 1984. *El uso de los placeres: Historia de la sexualidad II*, trad. de Aurelio Garzón del Camino (Madrid: Siglo XXI Editores).

GIMBER, Arno. 'El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana', *Acotaciones*, 37: 17–33, https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/118/733 [consultado 15 agosto 2025]

GUASCH, Ana María. 2013. *Arte y archivo 1920–2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal).

HERMO, M. A. 2015. 'Experiencia y subjetividad: Consideraciones sobre la noción de experiencia en Michel Foucault', *Revista de Filosofía*, 71: 7–21.

LANG, Silvio. 2022. 'Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas', en *Microutopías* (Montevideo: Estudio Montevideo).

LE ROY, Frédéric, Eric CASSIERS, Thomas CROMBEZ, y Luk VAN DEN DRIES. 2016. 'Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process', *Contemporary Theatre Review*, 4: 468–84.

MOUFFE, Chantal. 2007. *El retorno de lo político* (Barcelona: Paidós).

NEGRI, Toni. 2021. *La actualidad de lo común: La revolución del siglo XXI* (Buenos Aires: Tinta Limón).

NEGRI, Toni. 2006. *La fábrica de porcelana: Una nueva gramática de la política* (Barcelona: Ediciones El Viejo Topo).

OSTHOFF, Simone. 2009. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium* (Dresden: Atropos Press).

PISCATOR, Erwin. 1963. *El teatro político y otros materiales* (Argitaletxe: HIRU)

RANCIÈRE, Jacques. 1996. *El desacuerdo: Política y filosofía* (Barcelona: Ediciones Ariel).

SÁNCHEZ, José A. 2009. 'Investigación y experiencia: Metodología de la investigación creativa en artes escénicas', *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, 35: 327–35.

SÁNCHEZ, José Antonio. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Madrid: Visor Libros).

TRINH T. Minh-ha. 1991. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (Nueva York: Routledge).

WEISS, Peter. 1963. *Escritos políticos* (Barcelona: Editorial Lumen).

ZAMORANO, Consuelo. 'La irrupción de lo real en la dramaturgia chilena contemporánea: (2000-2010). El Documento como dispositivo para la construcción dramático-textual' (Memoria de título Universidad de Chile, 2024), https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/137796/La-irrupcion_de_lo_real_en_la_dramaturgia_chilena_contemporanea.pdf?sequence=1 [consultado 18 agosto 2025].

← VOLTAR AO ÍNDICE