



UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FACULTAD DE DISEÑO
ESCUELA DE ARTE TEATRAL

TÍTULO

La Sutileza en Víctor Jara

Creación de un montaje teatral, a partir de la vida y canciones de Víctor Jara, basado en principios del teatro épico.

**TRABAJO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO,
DE LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL**

NOMBRE

Juan Carlos Abril Hervas

DIRECTOR:

Dis. Silvana Amoroso

Cuenca-Ecuador
2018

Dedicatoria

Para las voces acalladas,
que retumban más que nunca.

Agradecimientos

“Yo canto a la chillaneja si tengo que decir algo,
y no tomo la guitarra, por conseguir un aplauso,
yo canto a la diferencia que hay de lo cierto a lo falso,
de lo contrario no canto.”

Violeta Parra

La oportunidad de seguir aprendiendo, nunca perder la voluntad de hacerlo, es algo para agradecer. Los errores y aciertos logrados durante los últimos cuatro años, han dinamizado el espíritu de seguir explorando, esta vez, por el camino hermoso de las tablas. Si bien termina una etapa, otra empieza, el deseo de vivir lo que viene, está latente. Un agradecimiento directo a profesores y compañeros, quienes formaron un entorno de amistad y exigencia, donde la experiencia de crear, fue enriquecedora. Al equipo de trabajo que se esforzó en cada una de las horas de ensayo, por su entrega, un abrazo. A la familia, quienes apoyaron esta aparente locura desde el principio, con amor y de diversas formas.

Finalmente, un agradecimiento fraterno a la gente que lucha por la gente, a autores que han dejado huella, y que por más que quisieron extinguirlos, siguen enseñándonos lecciones de vida. Esto, para Víctor Jara y su familia, por recordarnos que tenemos *el derecho de vivir en paz*.

Resumen

***La sutileza en Víctor Jara. Todo el tema de tesis
Creación de un montaje teatral, a partir de la vida y canciones de
Víctor Jara, basado en principios del teatro épico.***

Esta investigación indagó sobre la vida de Víctor Jara como fuente de creación para un montaje teatral, en donde se pudo relatar una historia trágica a través de la sutileza, lograda a partir de la combinación de figuras literarias, y canciones. Para este propósito, se acudió fundamentalmente el método bibliográfico de investigación, a partir del cual se generó la dramaturgia para la obra. En el montaje se utilizó básicamente el método de creación acción, al igual que herramientas provenientes del teatro épico. Al final se obtuvo un drama, donde existió una fusión entre lo musical y el texto.

Palabras clave: Víctor Jara, teatro épico, sutileza, teatro musical, drama teatral.

Abstract

The subtlety in Victor Jara

Creation of Theatrical Production form de Life and Songs of Victor Jara
Based on the Epic- Theatre Principles

This research studied the life of Victor Jara as the inspirational source for a theatrical production that narrated a tragic story through subtlety achieved through the combination of literary figures and songs. The dramaturgy for the play was generated based on bibliographic research. For the staging the method creation-action, as well as tools derived from de epic-theatre were employed. In the end, a drama that fusions music and text was obtained.

Key words: Victor Jara, epic-theatre, subtetly, musical theatre, drama theatre.

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo contar una historia trágica, a partir de la sutileza. La creación de una obra teatral, basada en la vida de un personaje popular (en este caso *Victor Jara*), para la obtención de una dramaturgia. Además, utiliza los principios del *Teatro Épico* para el montaje. La recolección de datos fue posible, gracias a la implementación del método bibliográfico de investigación.

Piscator, alemán, primera mitad del siglo XX. El teatro se ha utilizado como plataforma para la denuncia, con el fin de lograr una reflexión en el público, que vaya más allá de un simple entretenimiento. De los principios propuestos por Piscator proviene el Teatro Épico de Brecht, misma época y lugar. Buscaba transformar al espectador común, en uno despierto, reflexivo. Brecht plantearía principios innovadores para la época, buscaba romper con ciertos cánones establecidos. Lo fundamental son los temas de sus obras vinculados a la denuncia social, pertinentes en el contexto de la época, desde el enfoque del ciudadano común.

En Latinoamérica, la memoria de Víctor Jara brillaría luego de su muerte. Tras la dictadura, el estadio donde fue torturado junto con miles más, ahora lleva su nombre. La vida y obra del artista mencionado ha servido como fuente de inspiración para varios proyectos artísticos, diferentes disciplinas. En su país muchos han sido los homenajes en su nombre; por ejemplo, en el 2004 *Los 10 emotivos homenajes de artistas a Víctor Jara a 40 años de su muerte*. Bravo (2013), relacionados con los ámbitos: musical, teatral, literarios y del sétimo arte.

Además, muchos han sido los documentales como por ejemplo el de la

BBC de Londres, Compañero Víctor Jara. Forman y Smith (1974). En varios libros se recuerda su legado como por ejemplo el escritor (Sepúlveda, 2001) dice “Después de su cobarde asesinato, Víctor Jara y sus canciones se transformaron en una bandera de lucha” refiriéndose al legado de sus temáticas.

En el 2017 resurgió una obra en su nombre, realizada originalmente en el 2014, llamada *Víctor sin Víctor Jara. F. de Artes U. de Chile* (2017), gracias a la iniciativa de los familiares de las víctimas, consecuencia de abusos cometidos en la dictadura en Chile en 1973. En dicha obra se vincula la música del actor y su vida en una “cantata”, escrita en verso y prosa, se complementa con coreografías.

En el Ecuador existe una banda de música cuencana con más de 30 años de trayectoria, inspirada en su nombre, en la lucha que proponen las temáticas de sus canciones. Más allá de Víctor Jara, el tema es que jamás se podrán callar las voces de los que luchan por el derecho de ser contestatarios. Hay historias conocidas como la mencionada y otras, como por ejemplo la de Manuel y Amanda en una de sus canciones “te recuerdo Amanda”, la historia de estos personajes es cercana, porque siguen ocurriendo casos similares.

No solo el abuso del poder está en el estado, sino también en la familia, entre amigos, en el diario vivir; si la vida es un teatro, en nuestro país existen representaciones casi a diario, vinculadas con el abuso y la represión.

El 18 de octubre del 2017 se cumplieron 40 años de la muerte de más de cien trabajadores en el Ingenio *Aztra* en *Ecuador*, solo cuatro años después de la muerte de Víctor Jara; esto se relaciona en la medida en que hechos similares al mencionado siguen ocurriendo, aparentemente no hemos aprendido la lección, de respetarnos como semejantes.

Es necesario dinamizar la reflexión en el receptor mediante el teatro. Si bien las canciones de Jara mantienen vivo el pasado, es pertinente vivificar el espíritu de su lucha en la mente de los espectadores, quienes tienen la necesidad de sensibilizarse ante la realidad de estos abusos, mediante el recurso teatral. Es necesario recordarle a la gente que tiene voz, ésta necesidad de ser contestatario ante el abuso se planteará al receptor mediante el montaje final. El espectador puede reflexionar, recordar que es capaz de defender sus derechos y responder si está inconforme con la forma en que es tratado, o por cualquier motivo de injusticia.

Índice de contenido

<i>Dedicatoria</i>	iii
<i>Agradecimientos</i>	iv
<i>Resumen</i>	v
<i>Abstract</i>	vi
<i>Abstract</i>	vii
Introducción	ix

Capítulo 1. Contextualización

1.1 Teorización de fuentes	16
1.1.1 Estudio de Referentes Estéticos	16
1.1.1.1 <i>Canciones</i>	16
<i>Introducción</i>	16
<i>Manifiesto</i>	16
<i>El Arado</i>	17
<i>Paloma Quiero Contarte</i>	17
<i>Te Recuerdo Amanda</i>	18
1.1.1.2 <i>Poemas</i>	18
<i>Somos cinco mil</i>	18
1.1.1.3 <i>Películas</i>	19
<i>La lista de Schindler</i>	19
1.1.2 Estudio de temas	19
1.1.2.1 <i>Víctor Jara</i>	19
1.1.2.2 <i>Joan Jara</i>	22
1.1.2.3 <i>Dictadura en Chile</i>	23

1.1.2.4	Entrevistas	24
	Grupo Víctor Jara Cuenca	24
1.1.2.5	Libros	25
	Víctor Jara <i>Un Canto Truncado</i>	25
1.1.2.6	Documentales	25
	Compañero Víctor Jara BBC	25
1.3.1	Teatro Épico	25
1.3.2	Teatro de la Caricia	28
1.4	El receptor	29
1.4.1.1	Hans Robert Jauss	29
1.4.1.2	Jacques Rancière y el espectador emancipado	29
1.4.1.3	Receptor meta	30
1.4.1	La sutileza	30
1.4.2	Mi propia sutileza	31

Capítulo 2. Producción artística

2.1	Primera etapa	33
2.1.1	Introducción	33
2.1.2	El Germen	33
2.1.3	La investigación y el nacimiento del texto	33
2.1.4	Ensayos en la U, atacar la memoria corporal de la costumbre	34
2.1.5	Aparece la sutileza, pregunta de investigación, se continúa con ensayos, y empieza vinculación del teatro épico	34
2.1.6	Espacio, objeto y melodía; primera noción	35
2.1.7	Primera presentación frente a jurado	35
2.1.8	Conclusiones de la primera etapa	35
2.2	Segunda etapa	
2.2.1	Canto Truncado, vector norte <i>(Bitácora desde el 5 al 17 de febrero del 2018)</i>	35
2.2.2	Llega primera colaboradora, empieza montaje	36
2.2.3	Nace el guión	37

2.2.4 Incorporación de música	37
2.2.5 Nació la primera escena con trabas en el camino	37
2.2.6 Ojo externo, sonido y objetos tentativos	38
2.2.7 Nace la segunda escena	38
2.2.8 Conclusiones de la segunda etapa	39

(Del 12 al 16 de marzo)

2.3 Tercera etapa	39
2.3.1 Guión y equipo, definitivos	39
2.3.2 Nuevos entrenamientos, primera fase	40
2.3.3 Introducción de un nuevo sistema pero, a fin con el anterior	40
2.3.4 Nuevos entrenamientos, segunda fase	41
2.3.5 Nuevos entrenamientos, fase final	41
(al 20 de mayo del 2018)	
2.3.6 Tercera sustentación	46
2.3.7 Conclusiones finales antes del estreno	43
2.3.8 Referentes que se conectan con la etapa de montaje	43

Capítulo 3. Producción

3.1 Introducción	45
3.2 Preproducción	45
3.2.1 Idea Central	45
3.2.2 Métodos para obtención de información	45
3.2.3 Recursos Humanos	45
3.2.4 Recursos Financieros	47
3.2.5 Espacio de trabajo	47
3.2.6 Equipo de trabajo y recursos tecnológicos, presupuesto.	47
3.2.7 Cronograma	47
3.2.8 Resultados Esperados	48
3.2.9 Alcances y formas de presentación esperados	48
3.3 Producción	48
3.3.1 Las funciones del equipo de trabajo	49

3.4 Post producción	49
3.4.1 Plan de circulación	49
3.4.2 Tipo de evento	50
3.4.3 Características de la obra	50
3.4.4 Recurso humano:	50
3.4.5 Espacio	50
3.4.6 Iluminación y sonido	50
3.5 Plan de difusión	51
3.5.1 Brief creativo	51
3.5.1.1 Antecedentes	51
3.5.1.2 Concepto creativo de la campaña	51
3.5.1.3 Target	51
3.5.1.4 Objetivo general	51
Objetivos específicos	51
3.5.1.6 Plan de Medios	52
3.5.1.7 Objetivo del plan de medios	52
4. Bibliografía:	53
ANEXOS	54
Indice de Cuadros	55
<i>Recursos humanos</i>	46
3.2.6 Equipo de trabajo y recursos tecnológicos, presupuesto.	47
3.2.7 Cronograma	47
<i>Calendario de presentaciones</i>	49
<i>Equipo de trabajo</i>	50
<i>Conclusiones generales</i>	56
<i>Recomendaciones o Reflexiones finales.</i>	57

Capítulo 1



Contextualización

Capítulo 1

Contextualización

1.1 Teorización de fuentes

1.1.1 Estudio de Referentes Estéticos

1.1.1.1 Canciones

Introducción

Víctor Lidio Jara Martínez fue un cantautor, además de director de teatro y profesor universitario chileno; nacido en 1932, muerto de manera brutal en 1973, por pertenecer al partido comunista, hecho ocurrido en los albores de la dictadura en Chile, en esa época. Tras el golpe de estado que sacó del poder y asesinó al entonces mandatario Salvador Allende, Víctor Jara dejó un legado plasmado en su obra.

Para esta investigación, las canciones del mencionado artista han sido fuente de creación. A continuación

se presentan las letras de algunas de sus creaciones; que además, se utilizan en el montaje del producto final:

Manifiesto

Yo no canto por cantar,
ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra,
tiene sentido y razón,
tiene corazón de tierra,
y alas de palomita,
es como el agua bendita,
santigua glorias y penas,
aquí se encajó mi canto,
como dijera Violeta,
guitarra trabajadora,
con olor a primavera,
que no es guitarra de ricos,
ni cosa que se parezca,
mi canto es de los andamios,
para alcanzar las estrellas,
que el canto tiene sentido,
cuando palpita en las venas,
del que morirá cantando,

las verdades verdaderas,
no las lisonjas fugaces,
ni las famas extranjeras,
sino el canto de una lonja,
hasta el fondo de la tierra,
ahí donde llega todo,
y donde todo comienza,
canto que ha sido valiente,
siempre será canción nueva.
(Vitor Jara, 1973)

La niñez de Jara fue muy dura; sin embargo, él la recuerda con alegría. Tuvo la oportunidad de observar y ser parte de las fiestas en su pueblo, vinculadas con ritos, actores sociales y danzas, como ejemplos. Cuando se escucha *Manifiesto*, en la mente surgen evocaciones e imágenes referentes a la gente marginada y explotada, la figura de ese niño que tuvo que trabajar duro, con la tierra, utilizando sus manos. Son parte del montaje de una de las escenas de la obra.

El Arado

Aprieto firme mi mano,
y hundo el arado en la tierra,
haré años que llevo en ella,
¿cómo no estar agotado?
aprieto firme mi mano,
y hundo el arado en la tierra,
haré años que llevo en ella,
¿cómo no estar agotado?
vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra,
y el sol brilla, brilla, brilla,
el sudor me haré surcos,

yo hago surcos a la tierra,
sin parar,
vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra,
y el sol brilla, brilla, brilla,
el sudor me haré surcos,
yo hago surcos a la tierra,
sin parar,
afirmo bien la esperanza,
cuando pienso en la otra estrella,
nunca es tarde me dice ella,
la paloma volará,
afirmo bien la esperanza
cuando pienso en la otra estrella
nunca es tarde me dice ella
la paloma volará.

(Victor Jara, 1973)

En la obra, esta canción influye tanto en lo dramático como en lo corporal, una de las evocaciones del actor es imaginar y sentir como la fuerza de los animales sostenidos por la yunta, realiza surcos en la tierra mientras se los guía. La infancia dura de Jara reflejada en escena, en la piel de un actor que en el encierro recuerda de adulto parte de su niñez. En la obra se utilizan elementos de la naturaleza, como por ejemplo la tierra, evocaciones que salieron a partir del texto de esta canción.

Paloma Quiero Contarte

Paloma quiero contarte
que estoy solo,
que te quiero,
que la vida se me acaba,
porque te tengo tan lejos,

palomita verte quiero,
lloro con cada recuerdo,
a pesar que me contengo,
lloro con rabia pa' fuera,
pero muy hondo pa' dentro,
palomita verte quiero,
como tronco de nogal
como la piedra del cerro,
el hombre puede ser hombre,
cuando camina.

(Victor Jara, 1966)

Esta canción fue dedicada por Jara a su esposa, cuando estuvo de gira como parte del elenco de una obra de teatro, él la escribe en la lejanía. Dicha creación evoca imágenes y sensaciones de frescura; del amor que recién empieza, al mismo tiempo, de la separación causante de sentimientos de impotencia y ansiedad, por ejemplo. Dichas sensaciones sirven a los actores para generar un trabajo de creación de imágenes fuertes para textos de anclaje: pensar en cuanto se extraña al ser amado, la espera por la siguiente carta, la angustia de saber si está bien, la alegría al recibir al ese ser, son algunos ejemplos. Los olores de flores en general, del nogal que es capaz de resistir férreo las heladas; el calor de hogar, la sensación de la lejanía, serán complementos de la obra.

En la obra, esta canción influye corporal y mentalmente en el actor, el cual genera imágenes y secuencias corporales a partir de la misma. En una de las escenas, por ejemplo, se ve el actor que añora, que sufre y entenece al interpretar el tema,

al encontrarse lejos de la persona amada. Además, el tema citado anteriormente, influye en el espacio imaginario, en la relación espacio actor.

La niñez de Víctor Jara fue dura, su madre Amanda murió cuando él tenía 17 años, su padre fue un campesino que gustaba de la bebida, quien veía a sus hijos como fuente de fuerza laboral. Luego de muchos años, en los que Víctor tuvo que sobrevivir de manera muy ajustada, con poco presupuesto y recibiendo la ayuda de sus allegados, después de proyectarse con una prometedora carrera de artista, con muchos años de un matrimonio exitoso a cuestas; realiza el siguiente tema, cuyo título lleva el nombre de sus progenitores.

Te Recuerdo Amanda

Te recuerdo Amanda,
la calle mojada,
corriendo a la fábrica,
donde trabajaba Manuel,
la sonrisa ancha,
la lluvia en el pelo,
no importaba nada,
ibas a encontrarte con él,
con él, con él, con él, con él, con él,
son cinco minutos,
la vida es eterna en cinco minutos,
suena la sirena,
de vuelta al trabajo,
y tu caminando,
lo iluminas todo,
los cinco minutos,

te hacen florecer,
te recuerdo Amanda,
la calle mojada,
corriendo a la fábrica,
donde trabajaba Manuel,
la sonrisa ancha,
la lluvia en el pelo,
no importaba nada,
ibas a encontrarte con él,
con él, con él, con él, con él, con él,
que partió a la sierra,
que nunca hizo daño,
que partió a la sierra,
y en cinco minutos,
quedó destrozado,
suena la sirena,
de vuelta al trabajo,
muchos no volvieron,
tampoco Manuel.
(*Víctor Jara, 1972*)

La canción anterior fue la semilla a partir de la cual se desarrolló la idea de la obra, su letra causó impacto en su momento y hasta la fecha es muy recordada. Se inició la investigación sobre la vida de Jara, se rescata que en el momento de escucharla, se generaron imágenes y sensaciones inmediatas. El tema se relaciona con lo simple, con lo cotidiano, da la sensación de estar vestida con colores tierra, por eso ha servido también como fuente para la creación tanto del vestuario, como de la escenografía. Además, al escucharla se perciben olores, el del almuerzo que nunca

llega a Manuel, es uno de ellos. Aparecen sonidos, como el de la lluvia cuando Amanda regresa sin saber qué sucedió con su esposo.

1.1.1.2 *Poemas*

Somos cinco mil

Somos cinco mil aquí.
En esta pequeña parte de la ciudad.
Somos cinco mil.
¿Cuántos somos en total
en las ciudades y en todo el país?
Somos aquí diez mil manos
que siembran y hacen andar las fábricas.
¡Cuánta humanidad
con hambre, frío, pánico, dolor,
presión moral, terror y locura!
Seis de los nuestros se perdieron
en el espacio de las estrellas.
Un muerto, un golpeado como jamás creí
se podría golpear a un ser humano.
Los otros cuatro quisieron quitarse
todos los temores,
uno saltando al vacío,
otro golpeándose la cabeza
contra el muro,
pero todos con la mirada fija
de la muerte.
¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!
Llevan a cabo sus planes con
precisión arterial sin
importarles nada.
La sangre para ellos son medallas.
La matanza es acto de heroísmo.
¿Es éste el mundo que creaste,
Dios mío?

¿Para esto tus siete días de asombro y trabajo?
En estas cuatro murallas sólo existe un número
que no progresa.
Que lentamente querrá la muerte.
Pero de pronto me golpea la consciencia
y veo esta marea sin latido
y veo el pulso de las máquinas
y los militares mostrando su rostro de matrona
lleno de dulzura.
¿Y Méjico, ¿Cuba, y el mundo?
¡Qué griten esta ignominia!
Somos diez mil manos que no producen.
¿Cuántos somos en toda la patria?
La sangre del Compañero Presidente
golpea más fuerte que bombas y metralas.
Así golpeará nuestro puño nuevamente.
Canto, que mal me sales
cuando tengo que cantar espanto.
Espanto como el que vivo, como el
que muero, espanto.
De verme entre tantos y tantos momentos
del infinito
en que el silencio y el grito son las
metas de este canto.
Lo que nunca vi, lo que he sentido y
lo que siento
hará brotar el momento...

(*Víctor Jara, 1973*)

El poema citado anteriormente constituye la última obra de Jara previo a su muerte, la letra describe la dura situación del artista y de varias víctimas más, antes de ser torturados o masacrados hasta la muerte en algunos casos. A partir del texto, se generan imágenes de dolor vinculadas al encierro, al pavimento, al frío, a la desesperación; aparecen colores grises y fríos.

En la obra, el poema citado influye directamente en una de las escenas, puesto que es recordado por el actor, mientras le invade la desesperación del encierro. El tema influye en secuencias corporales que intentan mantener un cuerpo vivo en escena, donde las palabras, de haberlas, son mezcladas con imágenes fuertes, como la del actor cuando se ahorca con un alambre imaginario, acción que parte del montaje

1.1.1.3 *Películas*

La lista de Schindler

Este film fue producido en 1993, el guion fue de Steven Zaillian, dirigido por Steven Spielberg y la fotografía de Janusz Kaminski. La película trata sobre un hombre que con astucia para las relaciones públicas, logra salvar la vida de cientos de judíos durante la segunda guerra mundial. Logra ganarse la estimación de varios altos dirigentes de la Alemania nazi para operar una fábrica en Cracovia, que servirá como cortina para su noble propósito.

El color blanco y negro de esta película se mezcla un rojo sangre, el ambiente de incertidumbre que genera, la angustia, el odio, el amor que en ella se presentan; son características parecidas a lo que se pretende en parte de la obra, escenas que transmitan la sensación del encierro, lo frío de una celda, los maltratos excesivos, son imágenes utilizadas en subtextos (textos internos del actor) para el montaje de la obra.

1.1.2 *Estudio de temas*

1.1.2.1 *Víctor Jara*

En el teatro épico se defiende la importancia del contexto, el uso de un acontecimiento histórico como una de las formas de Gestus (término en que se profundizará posteriormente), planteados por Brecht para la creación de una obra. En este caso, Víctor Jara fue una de las víctimas de la dictadura ocurrida en Chile en 1973, hecho que afectó toda la región. Más allá de la desgracia, o de una postura política, se trata de un ser humano que sigue en la mente de muchos por la temática de sus canciones.

Nacido en Quinquín, Víctor Lidio Jara (1932-1973) trabajó desde niño junto a sus padres campesinos. Alquilaban parte de la tierra del patrón a cambio de una paga ínfima, sometidos a horarios excesivos de trabajo, a cambio de poder cultivarla. Víctor vivió en una casa de adobe junto con Georgina, María y Eduardo; quienes fueron sus hermanos, Amanda y Manuel sus padres. Amanda fue intérprete de música folklórica. Su hogar estaba lejos de la ciudad, era de difícil acceso. Aquella experiencia acercó a Jara a sus raíces ancestrales arraigadas en el campo, esto marcaría su obra.

Fue testigo de manifestaciones culturales, en donde los campesinos eran actores sociales, desde pequeño le atrajo este mundo. En su libro *Víctor Jara Hombre de Teatro*. Sepúlveda (2001), dice que: “según

las palabras de Víctor, había una ceremonia que lo impresionó especialmente; aquella que se montaba cuando un niño moría” (p.32) él realiza una descripción detallada de ésta manifestación en el texto citado, ceremonias que entran en el mundo de lo teatral, dichas manifestaciones no son percibidas como teatrales por sus participantes, ya que tiene que ver más con el mundo de las costumbres ancestrales; es parte de ellos, no representan para ser vistos, lo viven.

La gente se reunía en las noches luego del rito, las canciones que entonaban tenían un toque de humor en medio de lo trágico; eso es una forma de distanciamiento, término que se profundizará posteriormente en el punto referente al teatro épico. Dentro del entorno del niño *Jara* estaba lo místico, la magia en lo cotidiano, creían en la figura del diablo, junto a la casa de *Jara*, había un lugar con ese nombre, y eso le afectó desde niño.

Las historias se transmitían oralmente, estaban presentes en sus ritos y en su contexto, en el libro *Víctor Jara hombre de teatro*. Sepúlveda (2001) resalta: “La Pisada del Diablo, una roca en la que supuestamente este mal espíritu había dejado su huella” (p. 33). Historias similares a esta, como la de *Nuestro señor de Girón* en Ecuador, donde el diablo está presente en las supersticiones, pueden ser fuente para posibles dramaturgias. Llevan una narrativa diferente a la aristotélica,

no son folklorismos en donde se toma un personaje y se lo hace danzar para fiesta turística; sino son gente de pueblo, que vive ese personaje, actores sociales que mediante sus danzas reflejan la memoria de lo ancestral.

A pesar de la pobreza y la violencia de su padre, Jara recuerda su niñez con alegría; de aquel pueblo, tuvieron que trasladarse debido a un accidente sufrido por María, su hermana mayor. Amanda tuvo que conseguir trabajo en Santiago, embarazada, sin su esposo (quien se quedó en el pueblo), tuvo que salir a flote. Consiguieron una casa muy precaria en un sector peligroso cercano a la estación de la capital, Jara y sus hermanos estaban rodeados por un entorno difícil, Amanda tuvo que poner mano dura, no les permitió malas compañías y los envió a una escuela católica; donde Jara, al igual que en su pueblo, destacó como estudiante.

En el libro *Víctor Jara hombre de teatro*. Sepúlveda (2001) sostiene: “Según Bertolt Brecht, la distancia, entre cosas, facilita tener un espectro más ancho de la realidad” (p. 39) refiriéndose a la importancia del aspecto social que Jara descubriría desde temprana edad, debido al choque causado por dejar el contacto con la naturaleza y su aproximación a lo urbano, donde la violencia y la pobreza eran más duras que antes. Al tener que trabajar, su madre dejó la guitarra atrás; a su vez, Víctor empezaría a realizar sus primeros intentos

para entonar y componer canciones en dicho instrumento.

En el año de 1950, María hermana de Jara, llega a su colegio para avisarle que su madre había muerto, debido a un problema en su corazón. Hecho ocurrido en el mercado donde solía trabajar. Murió su soporte, su vida y su referencia musical primera. Miles de mujeres como ella viven situaciones similares actualmente (trabajo arduo con poca paga), el sacrificio que realizan por amor a sus hijos, versus la injusticia social, se ven seguidamente en países como el nuestro. Todo lo ocurrido en la vida de Víctor Jara hasta entonces, se evidenciará en su obra posteriormente.

Víctor Jara desarrolló un talento para el teatro, entre sus obras estuvieron: *La remolienda* en 1965 y *Ánimas de día claro* en 1963. Sepúlveda resalta las raíces campesinas de Jara, reflejadas en su obra, donde utiliza elementos místicos de su contexto, desde cuando vivió en el campo. Utilizó personajes y mitos populares, relacionados con su experiencia de cuando niño.

La muerte de Amanda fue un punto de giro para Jara, quien con 17 años estudiaba contabilidad. Lo dejó todo para refugiarse en una orden religiosa e intentar ser sacerdote, luego de dos años, desilusionado del ambiente de autoritarismo del seminario, lo abandona por no tener vocación. El autor recoge un testimonio donde Jara recuerda que fue

ahí, donde aprendió música, cantando en el coro. Reconoce que su decisión de ser cura en el momento fue muy seria, pero que quizá la soledad lo llevó a tomar ese rumbo momentáneo, pero ajeno a él.

Poco después de dejar el seminario *San Bernardo*, Jara fue llamado a cumplir con el servicio militar, se alistó en el ejército, conveniente para él en el momento y, de donde salió luego de un año dejando un precedente de buenas calificaciones y destreza, tampoco fue lo suyo. Posterior a un trabajo de portero, fue aceptado en el coro de la Universidad Católica de Chile, como tenor. Participó en el coro de monjes de *Carmina Burana* en el *Teatro Municipal*, en donde tuvo la oportunidad de acercarse al mundo del teatro.

Después de vincularse con el mundo de las tablas, pidió ingresar y fue aceptado en una compañía de mimos integrada por Alejandro Jodorowsky y Fernando Bordeu, este último, le propuso estudiar teatro en la *universidad de Chile* en 1956, y él seguiría su consejo. Una de las obras de mimo representadas por Jara entonces fue *Los vals nobles y sentimientos de Ravel*. Entre otras producciones más.

Durante la Universidad, Víctor estaba en desventaja tanto en conocimientos como económicamente frente a sus compañeros. Estudiaba como enfermo y sus amigos se turnaban para invitarlo a comer una vez por semana, le regalaban ropa, a veces dormía en los camerinos de la universidad.

En 1959, Jara tuvo su primera experiencia como director en la obra *Parecido a la felicidad* que generó impacto y sorpresa en los críticos, fue la primera dirección de Jara, quien cursaba entonces cuarto año de universidad. Según entrevistados por Sepúlveda, quien además fue su amigo, el primer montaje de Jara tuvo éxito debido a que presentaban situaciones fácilmente identificables por la juventud de aquel contexto.



(Gonzalo. L 1963)

En 1958 Víctor Jara entró como militante en las juventudes comunistas de Chile, durante la campaña hacia la presidencia, en donde Salvador Allende fue postulado por el llamado *Frente de Acción Popular*.

En 1961 realizó una gira por Europa desarrollándose en la dirección artística, en ese año compuso la canción con la que inició su carrera musical “Paloma quiero contarte” dedicada a su entonces esposa Joan Jara. En 1963, con el soporte de Maruja Espinoza se ocupó de crear una escuela de folklor en la casa de la cultura.

Desde 1963 hasta 1970 formó parte de los directores del *Instituto de Teatro de la Universidad de Chile*, sigue en su carrera artística sin descuidar actividades políticas en 1970 se dedicó por completo a la campaña de la *Unidad Popular*. En 1971 Allende era presidente y Jara laboró en el *Departamento de Comunicaciones de la universidad Técnica del Estado*. En 1973 el 11 de septiembre se encontraba en la Universidad mencionada, supuestamente para participar en un acto presidencial.

Se produjo un golpe de estado, tomaron varios prisioneros, cerca de cinco mil llevados al estadio de Chile, Víctor Jara entre ellos, es torturado desde el 13 de septiembre, acusándolo de cantor marxista, fue masacrado brutalmente, días más tarde sería encontrado muerto en un terreno baldío con 44 disparos en su cuerpo, le habían destrozado los dedos de la mano y las muñecas. Los medios televisivos de la época, recibieron la orden de no nombrarlo; sin embargo, su memoria se ha mantenido en la mente del pueblo chileno, sus canciones se han vuelto símbolo de resistencia. El estadio donde fue torturado ahora lleva su nombre, y ahora, es uno de

los chilenos posiblemente más reconocidos de la historia.

Su esposa tuvo que viajar a Londres con sus hijas, escoltada por un cónsul, en su libro llamado *Victor Jara un Canto Truncado*. Jara J. (1983) dice: “durante los años transcurridos desde el golpe militar en Chile, he recibido tales muestras de amor, amistad y aliento de tantas personas del mundo entero, que ahora me siento tan aislada del dolor como para recordar la felicidad” (p.5) el legado de *Victor Jara* sigue vigente, la temática de sus canciones mantiene su memoria.

1.1.2.2 *Joan Jara*

Joan Jara Turner nació en *Londres* en 1927, su infancia se desarrolla en medio de la segunda guerra mundial, ella describe cómo las bombas silbaban y el cielo se teñía de rojo durante las noches en que intentaba dormir, en medio de los disturbios, su padre la llevó a observar a la compañía de danza de *Ballets Jooss*, llevándola a querer ser bailarina, y vinculándola con *Chile* desde muy temprano.

Su padre fue un obrero autodidacta con tendencia de izquierda, orgulloso de su concisión de obrero. Su madre era veinte años menor al mencionado, también de tendencia socialista; al empezar la familia se dedicó de lleno a ella, reprochándose que la falta de libertad no podía envolver a futuro a sus hijas.

Tenían dos grandes casas de carácter humilde en una zona periférica de *Londres*, luego que su padre se dedicara a compra y venta de antigüedades, Joan describe una infancia llena de miedos por los espacios grandes y los objetos acumulados que la asustaban, al ser la menor, prácticamente fue criada como hija única.

Cuenta que sus padres rara vez se hablaban, que sus hermanos habían sido reclutados por el ejército y que el ambiente familiar era de tensión, mismo que trataba de ocultar frente a sus amigos, con los que incluso trataba de disfrazar el acento, solo el baile le hacía sentir confiada frente a los demás. Luego de colarse en más de treinta presentaciones cuando volvió el *Ballets Jooss*, se atrevió a hablar con *Kurt Jooss*, quien le dio una audición y le aconsejó que siguiera la profesión de bailarina, en 1947 se inscribió en la escuela de baile de *Sigurd Leeder*, desechando una beca para estudiar historia en la *Universidad de Londres*, debido a su pasión por el baile.

Después de tres años, en 1951 logra al fin unirse al *Ballets Jooss*, su máxima aspiración entonces. Rescata que al unirse a ese grupo le tocó convivir con gente a la que se le había enseñado a odiar, *Kurt Jooss* y su compañía habían trabajado en el exilio desde 1933, y en el año en que *Joan* se une, son invitados a regresar a *Alemania* para rescatar algo de la cultura destruida por los nazis.

En la *Compañía de Jooss* existían más

de 20 bailarines de 10 nacionalidades distintas y se hablaban cerca de ocho idiomas distintos, fue una buena lección de relaciones humanas rescata. Dentro de los bailarines se encontraban dos chilenos, entre los que constaba *Patricio Bunster*, uno de los primeros chilenos en estudiar danza, quien posteriormente se convertiría en su primer esposo.

En 1952, después de un año de giras agotadoras dentro de la compañía, se cumple otro de sus anhelos, hacer el papel de guerrillera en la obra *La Mesa Verde*. *Jara J.* cuenta que “Interpretarlo en las ruinas de ciudades devastadas por los bombardeos británicos y norteamericanos fue una vivencia conmovedora e inolvidable. Vi lo que la guerra, causada por el fascismo, había sido para Europa” (p.11) paradójicamente en el futuro, volvería a sufrir dichos horrores.

En 1953 la *Compañía de Jooss* se queda sin apoyo económico y se disuelve, ella decide aplicar para un papel en una obra *El Rey y Yo* logrando un personaje de villano. Rescata que fue una gran experiencia, a pesar de que en las últimas funciones se lesionó la espalda. En ese mismo año contraería matrimonio con *Bunster*, quien dejaría *Inglaterra* en 1954, seguido por *Joan* cuatro meses después.

Luego de seis semanas de larga travesía llegó a Chile, describe una ciudad con grandes contrastes, mansiones y avenidas con grandes en las zonas cercanas a

las montañas, pertenecientes a la clase pudiente, con respecto al resto de la ciudad, sostiene que vivían en un departamento modesto, en la división entre el centro y el barrio alto.

Relata que los apellidos tanto materno como paterno definían las clases sociales, ella estaba más vinculada al sector de privilegios al llamarse Joan Turner de Bunster, y que le molestaba la preposición de, porque denotaba que era propiedad de alguien. A gente como ella la encasillaban de gringa, a veces con cariño, otras no y otras veces era como sinónimo de esnob, su estatus social se elevó automáticamente por la creencia de la gente de que lo importado era mejor.

Se uniría a la compañía de ballet de Santiago, luego llamada Ballet Nacional de Chile, dirigida por Ernst Uthoff, donde las condiciones de trabajo eran distintas, si bien se tenía sueldo fijo y sus miembros chilenos derechos de jubilación, se realizaban muy pocas giras y ella extrañaba ese vértigo.

Luego de representar algunos papeles en la compañía, ahora bajo la dirección de Bunster, se anima a dar clases de baile y de danza corporal en una academia aledaña y luego en una de las facultades de la universidad respectivamente. La compañía dinamizó sus giras por Chile, realizándose presentaciones tanto para la gente del pueblo como para las élites, ella comprendió las grandes diferencias

dentro del pueblo chileno.

Cuenta que Pablo Neruda fue de gran influencia para muchos en ese tiempo, incluido su esposo quien realizó una de las obras de danza más reconocida de Latinoamérica, llamada el Calucán, inspirada en la obra de Neruda llamada *Canto General*, misma que tendría gran éxito. En ese tiempo la relación con Bunster se había desgastado, él se había enamorado de una ex reina de Chile, ella estaba embarazada y angustiada por su futuro.

Para entonces, uno de sus alumnos en la facultad era Víctor Jara, quien había pedido permiso para estar en los ensayos del Calucán durante sus funciones y donde se enteraría de los problemas de Joan, en una oportunidad acompañaría a Bunster a visitarla en el hospital, ella lo recuerda con un ramo de flores, posteriormente golpeando la puerta de su departamento, en un momento en que se encontraba afligida. Del encuentro con Víctor Jara y su relación se hablará en lo posterior cuando se analice su libro *Víctor Jara, Un Canto Truncado*. Joan Jara describe su encuentro, vida juntos y la muerte del artista, rescata que después de algunos años se atreve a contar su historia.

1.1.2.3 *Dictadura en Chile*

La primera aparición pública de *Augusto Pinochet* ocurrió cuando se hizo cargo de la guarnición de Santiago del ejército,

cuando Salvador Allende llevaba dos años en el poder, la economía estaba en picada con una inflación cercana al 400 por ciento, en aquella época la Unidad Popular cumplía un año de creada, el clima en Chile y en Latinoamérica en general era denso.

En 1972 el comandante en jefe del ejército general Carlos Prats, decide cambiar los altos mandos y nombra a *Pinochet* (hasta entonces de perfil bajo) jefe del estado mayor del ejército. En ese año la economía empeoró, la escasez era evidente la gente hacía largas filas para conseguir alimentos, era muy difícil acceder a la canasta básica, el clima se tornaba violento.

Los que vivieron la época como por ejemplo el dirigente socialista Ricardo Núñez, concuerdan que la intervención de *Estados Unidos* tuvo mucho que ver con el fracaso de Allende, la oposición presionaba a la milicia para que tome acciones, la hija del general Pinochet, Jaqueline Pinochet cuenta que le decían milico cobarde y le tiraban maíz a la casa, en un discurso a los ciudadanos en el documental llamado *General Pinochet, verdadera historia. Pinochet (1990)* resalta: “les recuerdo lo siguiente, cuantas veces me insultaron cuando venía al ministerio de defensa (...) ¡cobarde! ¡esto! Y creo que he demostrado en mi vida que no he sido cobarde nunca”. Para la obra en curso es relevante entender el contexto de la época, y el exdictador forma parte del mismo.

En octubre de 1972 empiezan protestas por parte de los transportistas, durarían cerca de un mes, generando desabastecimiento y desorganizando la economía. La fuerza de algunas voces crecía, exigiendo la necesidad de un golpe de estado según algunos sectores de la población chilena, Allende convocó a una reunión con los altos mandos como resultado de la crisis, quería dar una sensación de unidad.

En 1973, la situación social empeoraba, estaban próximas las elecciones parlamentarias, Allende obtuvo el 43 por ciento de respaldo, esto produjo que la situación empeore, sus opositores defienden el golpe de estado por el hecho de que había que sacar a *Chile* de la grave situación económica, en esta atmósfera ocurre la primera insurrección por parte del ejército a cargo del teniente coronel Roberto Souper, el general Prats lo detendría por sublevarse.

En un discurso en el Palacio de la Moneda, realizado el 29 de junio de 1973, Allende agradece paradójicamente al mando militar por su lealtad. Isabel Allende, hija del ex presidente sostiene que si de alguna ingenuidad sufrió su padre, fue el haber creído en la institucionalidad del estado.

El 30 de junio de 1973, se convoca a una reunión del alto mando militar, Pinochet estuvo presente, *Prats* aconseja que la milicia debería guardar independencia frente a los acontecimientos. Antes de la siguiente reunión, la inflación

estaba cercana al 500 por ciento, las cabecillas castrenses decidieron realizar un documento que contenía plasmadas las acciones económicas que a su criterio debía implementar el gobierno, no hubo respuesta, eso se tornó en un detonante.

Los generales empezaron a tomar una actitud frente al gobierno, el primero en dimitir fue el Cesar Ruiz, comandante en jefe de la fuerza aérea, lo reemplazó Gustavo Lynch, un personaje no leal al ejecutivo. Hay que diferenciar entre los militares a favor del gobierno o institucionales, que seguían la doctrina del general Schneider (general comandante en jefe de las fuerzas armadas chilenas, durante la presidencia de Eduardo Frei Montalva, y, transición del gobierno de Allende, al ser presionado por opositores defendió la institucionalidad y fue asesinado por grupos extremistas de derecha aparentemente), frente a los simpatizantes de la dimisión presidencial.

El golpe de estado se haría efectivo el 11 de septiembre de 1973, trajo como consecuencia el arresto indiscriminado de gente, muchos radicalistas de izquierda fueron masacrados al igual que gente inocente. Víctor Jara era conocido por su activismo a favor de las clases populares, y como ya se ha dicho reiteradamente fue torturado, sus manos y muñecas destrozadas y su cuerpo acribillado brutalmente. Al igual que este, hubieron muchos casos de abusos a los derechos humanos, muchos como Manuel y Amanda (germen de la

obra), no solo en Chile sino en varios lugares por toda *Latinoamérica*, debido a la implementación del Plan Cóndor destinado a exterminar toda forma de comunismo.

1.1.2.4 Entrevistas

Grupo Víctor Jara Cuenca

El grupo empezó en 1980, eran compañeros de la universidad, posteriormente se unirían otras generaciones más, ellos le cantan a la vida, al amor, a la esperanza y por eso tomaron el nombre del cantautor chileno que le cantaba a la libertad y lo tomaron como un ejemplo. Hablan de que más que tener una tendencia política, es una corriente ideológica de pensamiento social, apoyar el desarrollo de un país, pero sin represiones, dicen que el grupo Víctor Jara ha tendido a realizar canciones de protesta, pero que ahora se han ido fusionando con estilos propios de nuestro país, dicen que la gente les quiere y que han tenido grandes experiencias.

Preguntas pertinentes:

- ¿Desde cuando existe *Víctor Jara* y *porqué el nombre*?
- ¿A que le cantan, tienen similitud sus temas con las letras del ex cantautor?
- ¿Tienen tendencia política marcada al igual que él?
- ¿Como ha sido su acogida, han tenido problemas pro su postura?

1.1.2.5 Libros

Víctor Jara Un Canto Truncado

El libro *Víctor Jara, un canto truncado*. Consta de 13 momentos importantes, en donde se describe la vida tanto de Víctor Jara como de su esposa. A través de la mirada de ésta última, se resalta la obra del artista, mientras se cuenta su historia y se describe el contexto. El Libro fue escrito en 1983, diez años después de la muerte del artista mencionado. Joan Jara, explica: su infancia, la de Víctor, su encuentro, su relación, y deceso del artista. En medio de un contexto difícil, cuenta lo ocurrido, entretejiendo sus canciones de Jara con los acontecimientos turbulentos de la época, hasta llegar al deceso del compositor.

Ella describe sus sensaciones, en el libro mencionado Víctor Jara un canto truncado. Joan J. (1983) relata: “yo permanecía despierta en la cama, escuchando el silbido de las bombas que caían y las retumbantes explosiones que rompían los cristales de la ventana” (p.8) describe los lugares con mucho detalle, la atmósfera social del momento, como una radiografía de lo que vivió contada a través de sus recuerdos.

1.1.2.6 Documentales

Compañero Víctor Jara BBC

En el documental *Compañero Víctor Jara*. Se realiza un recorrido por la vida de Víctor Jara desde su niñez hasta

su muerte, a partir del testimonio de su viuda, con cortes para traducir sus canciones y para explicar el contexto a partir de 1969 mediante un narrador, entre más. Por ejemplo, se explica cómo se fundó el *Frente Popular* formado por socialistas, comunistas y demás; en ese tiempo se alzaba la voz de los trabajadores y campesinos en contra el hambre, el desempleo y la dominación del exterior.

En un momento del documental Joan cuenta cómo Víctor logró comunicarse con ella, le llegó un mensaje donde él le dice que no podrá salir del estadio donde lo tenían secuestrado, que tendría que tener valor, sacar a sus hijas adelante. Ella cuenta que sabía que le habían roto las muñecas, como era un personaje conocido recibió un tratamiento especial, entre más.

1.3.1 Teatro Épico

Bertolt Brecht nacido en Alemania en 1898 y muerto en 1956, fue un dramaturgo y director de teatro cuyas obras invitaban al espectador a la reflexión, además fomentó el activismo político, a través de su obra, lo que le generaría problemas con el estado nazi, que estaba en el poder en aquella época.

Al referirnos a *Brecht* lo haremos desde una visión exterior en primera instancia. Georges Didi-Huberman (filósofo e historiador del arte), nos brinda un enfoque en su libro *Cuando las imágenes toman posición*. Huberman (2008)

parafraseándolo dice: “entender a Brecht sirve para mostrar las encrucijadas de la estética del siglo XX, germen de los problemas del arte actual. Guerra, exilio, vanguardias estéticas, compromiso político y nacimiento de la industria cultural” (p.8-100), al preguntarse por la imaginación y el lugar de la imagen en éste planeta alborotado.

Bertolt Brecht escribía y trabajaba desterrado de su tierra, debido a esto Huberman nos habla de la posición del exiliado, se refiere a la toma de una determinada postura. Se desea y se exige algo en el presente, para el futuro. Igual de importante al saber, también está el hecho de conocer nuestros miedos y deseos inconscientes, entre más. Nos habla también, de la necesidad de familiarizarse con dos conceptos de resistencia. El primero tiene que ver con lo que aceptamos o no; el segundo, cuando no tenemos claro a qué renunciamos.

Nos dice que para lograr saber, tenemos que situarnos en dos lugares y tiempos a la vez; es decir, implicarse en el conflicto y luego apartarse, en el libro *Cuando las imágenes toman posición*. Huberman (2008) dice “no sabemos nada en la inmersión pura (...), en el mantillo del demasiado cerca (...) tampoco en la abstracción pura” (p.8-100). Nos habla de captar no conformarse con un enfoque, a veces es bueno dejar reposar las cosas, verlas desde lejos, para luego volver a ellas. En el proceso de un montaje, o desde la dramaturgia, es buena dejarla

descansar (la obra), trasladar la mente a otros lados por un tiempo, al regresar mirar nuestra obra desde un enfoque lejano y luego enfocarse de lleno de nuevo.

Brecht fue exiliado desde 1933 durante 15 años, en este tiempo se dedicó al pensamiento y a la escritura, como descubriendo valor en medio de los problemas que lo aquejaban. Brecht no estuvo ni en los campos de batalla ni tampoco alejado de la realidad de la guerra, él tomó una posición con respecto a la misma, la cual se convirtió luego en saber, en un enfoque y elección de estéticas determinadas por su entorno.

En su exilio consiguió la madurez llevando una vida precaria en la que produjo pequeñas formas líricas, exploró géneros como: canciones infantiles, sátiras, crónicas, entre otros. Todas estas formas estuvieron siempre relacionadas con una toma de posición y con pleno conocimiento de lo que ocurría en el contexto, en su libro *Cuando las imágenes toman posición*. Huberman sostiene: “cuando se ofrece el elemento del juego y del humor, la escritura brechtiana del exilio no deja de suscitar una reflexión sobre el mundo contemporáneo” (p.8-100). Brecht en su exilio, se preocupó mucho de lo que ocurría con la guerra, esto le permitió llegar a ese “saber” al que se refiere Huberman.

Brecht creía en contraer una relación más íntima con los acontecimientos políticos e histórica de su época, al referirse a la

modernidad literaria y artística; para esto, sostenía que es necesario dejar a un lado lo pretendido por la literatura de aceptación general. Decía que el poeta debe acercarse a los periódicos, esto como crítica a la prensa controlada en toda Europa por las instituciones financieras y la corrupción política.

Huberman cita a Joseph Roth cuando se refiere a que los artistas son más objetivos que los periódicos de la época, generadores de realidades alteradas debido a intereses particulares. Recalca que Brecht admiraba a John Heartfield (Fotógrafo, decorador escénico y diseñador gráfico alemán nacido en 1891 y muerto en 1968. Tuvo gran influencia en las artes plásticas y fue considerado un innovador en la técnica del fotomontaje) puesto que este hablaba de una crítica a la sociedad, y del arte como controladora de la misma.

Cambiando el enfoque de lo resaltado hasta ahora, Brecht habla del Héroe no trágico, mismo que es capaz de moldear su destino, tiene sabiduría, es más humano y tiene contradicciones. Fredric Jameson en su libro *Brecht y el Método*. Jameson (2013) resalta “La pregunta jurídica es la siguiente: ¿el hombre en cuestión es un héroe o un criminal?”(p.5-50) mientras rescata algunos de los personajes de obras como Galileo, personaje contradictorio que no defiende sus ideas cuando su vida se ve en peligro. Dentro de las obras de Brecht los tiempos se manejaban a manera de episodios, podían transcurrir muchos

años, existe una interrupción de la acción, cada capítulo puede ser entendido por separado, a diferencia del teatro clásico, lo que también se puede evidenciar en la mencionada obra.

El teatro épico surgió a principios del siglo XX, constaba de muchas herramientas una de ellas el Gestus. Se trata de irrumpir en la acción de la escena, mediante la inclusión de un gesto social o imaginario incrustado en la mente del vulgo, puede aflorar mediante movimientos corporales; por ejemplo, un desmayo, o por la forma de relacionarse entre los personajes en su libro *El análisis de espectáculos*. Pavis (2012) “De ahí la importancia de las teorías del Gestus (Benjamin, Brecht), pues estudian la manera en que las determinaciones sociales y las relaciones jerárquicas se inscriben, en los cambios de mirada” (p.72) un Gestus puede ser la liberación de la representación y está muy vinculado con la fábula y la anticipación.

Como se resalta en el documental *Estética y teatro épico de Bertolt Brecht*. Berti S. (2016) dice “el Gestus es esa actitud física, o un gesto alejado totalmente del texto” la idea le vino desde el teatro chino, cuando vio a un actor reírse en una escena sin que tuviera que hacerlo, como consecuencia creó una confusión en el público.

El teatro épico utiliza como recurso, hacer que el público se entere de lo que va a pasar; es decir, la Anticipación. Sabe lo que va a ocurrir, se le hace perder la

intriga de la historia a propósito para que su experiencia no esté en la forma aristotélica de recibirla con una narrativa correspondiente al cuento. Más bien se trata de que la experiencia del público vaya por lo que la acción le evoca, y por el discurso. Para la fábula se solían escoger acontecimientos históricos reconocidos por todos, por ejemplo el hecho que la tierra no es el centro del universo, es una especie de Gestus social, todos conocemos la historia de Galileo, pero en otra forma de narrativa, está la diferencia en este teatro.

En cuanto al distanciamiento o extrañamiento, trata de evitarse el efecto de catarsis (en la *Poética* de *Aristóteles* se encuentra el término katharsis, se lo vincula a la definición de la tragedia, pero no se termina de clarificar bien su definición. Pero se puede decir, que es el efecto por medio del cual el espectador vive la acción a través del actor) como una vía de purificación. Se plantean ideas y decisiones en la obra, pero el público no se introduce de lleno en las emociones, se trata de que reflexione, de que conozca que se trata de una representación. Para esto, se apoya en recursos de utilería como letreros, o musicales; se interrumpe la acción mediante una canción, que evidencie lo que ocurre en escena, entre otros recursos más.

Para Brecht, el distanciamiento servirá para una dramaturgia en donde se impida que el espectador sepa el espíritu intrínseco de la obra, busca confundir lo real con el drama.

Se vale de muchos más recursos para interrumpir la trama; como por ejemplo: consejos al público, música, escenografía, entre más.

Es relevante el hecho de que Brecht fue seguidor de la doctrina del marxismo (es una teoría política, económica, filosófica y social, donde se realiza una crítica al sistema capitalista, evidenciando una necesidad de cambio en la forma de organización social, en donde el estado tiene mayor protagonismo y la propiedad privada queda en un segundo plano) que nació a partir de las ideas de Karl Marx y Friedrich Engels, más allá del teatro épico y sus herramientas técnicas como el distanciamiento, o las nombradas hasta el momento.

En el libro *Brecht y el método*. Jameson (2013) dice “En el mejor de los casos podría decirse que estas ideas convergen en alguna clase de estética, y que si bien toda estética tiene implicaciones filosóficas (...) han trascendido los componentes estéticos” (p.5-50) *Brecht* plantea una dramaturgia filosófica, tomar una posición frente a lo que ocurre en nuestro entorno o, que forma parte relevante de su historia; es decir, tomar un hecho importante del contexto, utilizarlo a favor de la obra, dejar que el espectador reaccione a partir de lo que se denuncia, no estar inmóvil frente a los acontecimientos.

Brecht tubo influencia de Erwin Piscator, ambos unidos por el tema del teatro

didáctico. Es decir, llevar al espectador a que genere una crítica, más que un placer emocional. La riqueza está en lo que descubre de sí mismo el espectador, en qué lugar de lo que se le plantea se encuentra. No se trata de no contar una historia, o de un teatro fragmentado sin sentido, aunque las técnicas planteadas por Brecht puedan considerarse antiguas, siguen teniendo pertinencia, porque el ser humano siempre tenderá a una posición frente al contexto de su época.

Brecht utilizaba el método dialéctico (instruir al espectador mediante la obra) para sus montajes es decir, ir analizando y adecuando el texto durante los ensayos. Al contrario del método de Stanislavski en donde se busca la verdad emocional del personaje, sino mas bien la relación entre los personajes, cómo se comportan al relacionarse, al no meterse profundamente en los personajes, hace que trabaje el espectador.

Brecht criticaba las reacciones producidas por el teatro realista de Stanislavski, decía que producía espectáculos huecos, sostenía que sus argumentos tenían la intención de manipular y que tenía mucho melodrama como ingrediente. Se opone a las teorías de Artaud porque no estaba de acuerdo con una confrontación a nivel racional alto con el público. Tampoco concordaba con Aristóteles, con que el espectador se sienta identificado con el personaje para conseguir la purificación o catarsis. Está a favor de un espectador que no sea solo

consumidor, sino que tome decisiones a favor o no, dejando de ser un asistente pasivo, tendrá que llegar a conclusiones siendo crítico.

Tampoco quiere decir que Brecht no haya respetado a todos los personajes mencionados en el párrafo anterior, es solo que tenía una filosofía contestataria y veía al teatro como una vía de llegar al consumidor de manera fuerte, pero tampoco tan agresiva. Brecht mostraba una forma distinta de sutileza (termino en el cual se profundizará posteriormente), cada director es distinto.

Por ejemplo, en el documental *Estética y teatro épico de Bertolt Brecht*. Berti S. (2016), según el director de teatro Konrad Zschiedrich, refiriéndose a la obra de Brecht *Madre Coraje* dice: “en esta función tu sientes cariño por esta mujer, pero también tienes rabia que esta mujer no aprenda, destruya sus hijos y a ella misma” si se deja un espacio libre al espectador, el público puede entrar en el mismo, emocionarse; concluye diciendo que las obras de Brecht lo han hecho emocionarse grandemente. Para Brecht, las conceptualizaciones del actor no pueden ser deducidas a partir de moldes conocidos.

1.3.2. Teatro de la Caricia

Daniele Finzi, habla sobre el *Teatro de la Caricia* en una conferencia magistral en México, recogida por el portal de noticias llamado *El Universal* perteneciente a la



(Bernardo A. 2017)

misma ciudad. Dicho texto resalta el hecho de que la compañía de teatro Sunil (a la cual pertenece el personaje mencionado) sube al escenario para cortejar al público; les muestra la verdad, pero no como una abstracción sino, de forma lúdica y con un sentido humanitario, el teatro lo hace posible. La motivación en las creaciones de la compañía Sunil, se da a partir de cosas cotidianas.

Finci comenta, que este tipo teatro intenta encontrar el lado luminoso de las cosas; por medio del clown por ejemplo, el cual no está para divertir sino para mediar entre la risa y el llanto. En el *Canal 20 de Argentina* en el programa *Lado Oculto*. Finci (2013) dice: “es lindo llorar, también es necesario” el clown pasa, utilizando la sutileza, del dolor a la risa. Finzi, quien ha dirigido desde espectáculos pensados para una persona coma para millones, dice que se enfoca en pensar en un espectáculo para 20 personas y ya, para los tipos de personalidades cercanas que ha conocido durante su vida.

El multifacético coreógrafo suizo sostiene

que tanto la fotografía como el teatro y hasta la vida, pueden ser como un cuento que alguien está haciendo, inventando, creando; es decir, no son reales. Cuando no se enfrenta la realidad se empieza a crear y a soñar, puede ser un mecanismo maravilloso el ser humano. Por ejemplo: a Víctor Jara le dio aliento en sus últimos momentos, pensar en su familia.

Volviendo a Finzi. Él defiende la originalidad, en Ícaro. Una de sus obras, a diferencia de lo que la mayoría cree, puesto que al final el ave quiere volar alcanzando límites y se pierde dejando un rastro de plumas que a primera impresión develan una posible muerte por querer crecer demasiado. Sin embargo, Finzi sostiene, que no por volar muy alto te caes. Más bien, si alguien es original, dueño de sus propias ideas, hay que dejarlo desarrollarse.

Hacer teatro es danzar con la gente comenta Finci en la entrevista del programa *Lado oculto* anteriormente mencionado, como preparar una comida, puede ser para todos por ejemplo: una analogía con la cena navideña; se prepara para la gente que se conoce: para el abuelo lo que quiere, a los niños lo que necesitan, entre más. El teatro es como un gran banquete; pero ojo, debe tener una raíz, la cual viene de las nuestras a su vez.

La simpleza de utilizar lo que tenemos desde nuestra familia (como el cocinar entre todos nuestros allegados una buena comida) y entorno a partir de la niñez

hasta el momento, para crear con sutileza. Sabores que reconocemos y formas de hacer las cosas, esa es una receta ganadora, ya que es sincera, proveniente de la reciprocidad, de conocer a las personas, del trueque. Además, en un círculo cercano se conoce quién sabe hacer qué. La tradición no es algo habitual en estos momentos, eso utiliza el artista a su favor. El éxito no tiene que ver con el concepto de propiedad, eso puede dañar la vida.

Los espectáculos que hace, lo hacen regresar siempre a casa, ahí está la sutileza, en conocer bien lo que forma parte de la esencia de cada uno, en la simpleza lo bello. Finalmente *Finzi* no se considera suizo, sino del barrio, hay que festejar el presente, volver a la esencia, el teatro es una vía para realizarlo y con sencillez de manera sutil, se pueden unir los ingredientes que vienen desde nuestras raíces más simples y sinceras, para cortejar al público, incluso si se trata de un tema delicado.

1.4.1 *El receptor*

1.4.1.1 *Hans Robert Jauss*

Tomaremos como referencia la estética de Jauss nacido en 1921 y cuyo deceso ocurrió en 1997, como referente para analizar al receptor. Jauss fue un filólogo y uno de los padres de la estética de la recepción, le dio importancia al receptor, la literatura pensada para el lector. Estética de la Recepción es una teoría de 1960 que tuvo influencia hasta los ochentas y

noventas, se la conoce como la escuela de Constanza.

Jauss retoma el estudio del ser, habla del “dasein” como la única forma en la que el ser humano puede hacerle justicia a su ser y tener una vida fructífera. Hay que ser consciente de que se va a morir. En su juventud, Jauss se vio relacionado con el nacismo, eso se le recriminaría durante toda su carrera.

Jauss dice que no hay que satanizar las masas culturales, y defiende al receptor. Fue el creador de la estética de la recepción, persigue comprender cómo recibe el público la información proveniente de los medios artísticos, dice que entre obra y receptor, lo que se da es una negociación de entendimiento.

Existen dos horizontes de recepción. Uno de expectativas que corresponde a la obra que tiene que ver con lo que esperan tanto autor como receptor, y otro que tiene que ver con las experiencias. En un artículo sobre Las anotaciones de la poética aristotélica, en el punto 24 llamado estética de la recepción. Elena G. (2011) comenta: “La experiencia del lector no pertenece a los estudios de tipo psicológico sino que puede ser analizada objetivamente a partir de un sistema de expectativas históricas, lo que permite evitar el psicologismo. El horizonte de expectativas” (p.2). Lo que vive el receptor es distinto a lo que espera recibir, esto último está determinado por su contexto, por la época en la que vive.

El receptor no llega vacío a la obra, tiene un bagaje cultural y experiencias vivenciales, tiene diferentes horizontes de expectativas. Jauss dice el bagaje es un resultado de un proceso cultural. Unas obras funcionan en unos lugares y no en otros no, el espectador completa la obra pero no la modifica, se deja de interpretar al autor y se interpreta el receptor a sí mismo. Le da un lugar importante al receptor. Como conclusión, se pueden aprovechar recursos para crear, si pensamos que el público puede complementar la obra.

1.4.1.2 *Jacques Rancière y el espectador emancipado*

En el *Espectador Emancipado*, se habla de relacionar parte del método de Jacotot, que causó impacto a principios del siglo XIX, con la cuestión de la emancipación de la inteligencia, donde sostiene que un ignorante puede enseñarle a otro, contextualizando este pensamiento en a finales del siglo XX, relacionándolo con el espectáculo teatral, mediante la construcción de presupuestos que sitúen al espectador, en el centro de la discusión, sobre la relación entre arte y política.

Sin espectador no hay teatro, mirar es diferente a conocer, el espectador ignora el proceso de creación de la ficción que mira. Por otro lado ser espectador es diferente a actuar, al estar estático pierde la capacidad de conocer la experiencia de la actuación como tal.

Podría existir otro tipo de teatro, si es que el espectador pasivo está siendo objeto de un mal, desde el punto de vista de Platón, quien lo consideraba nocivo para el público, es necesario otro tipo de relación entre espectador y actor, que sea distinta a que permanezca estático debido al yugo de la palabra, sostiene el autor.

Si el drama es acción, llevada a cabo por cuerpos que se mueven, frente a otros con pulso que precisan de movimiento. Rancière (2008) habla de que: “hace falta un teatro sin espectadores, donde los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes” al referirse en los términos “sin espectadores” no se refiere a una sala vacía, sino a los participantes pasivos. Habla de inducirlos a activarse, a que se atrevan a incomodarse o no, con el hecho de enfrentarse a espectáculos que los tientan a recibir, de forma no convencional, determinada representación u obra. A pensar y reaccionar de distinta manera a la acostumbrada.

1.4.1.3. *Receptor meta*

En el caso del receptor o, del trabajo que se ha pensado tomar con respecto a él en la presente investigación, va por una combinación de los referentes anteriormente expuestos, con un peso extra del Teatro de la Caricia, por el manejo de un tipo de sutileza en el manejo de cómo se cuenta algo posiblemente trágico, aunque no en clave de clown.

Por otro lado, poder lograr una negociación entre la obra y el espectador como resalta Jauss, la obra en curso trata temas políticos y sociales delicados, si la obra logra una reflexión del público que se acerque al núcleo de convicción dramática del dramaturgo y director, se cumpliría con uno de los objetivos específicos, incluso si solo se logra una reflexión que no esté acorde a lo que se quiso evocar.

Finalmente no se ha pensado en un nivel de participación que vaya más allá de la reflexión, tal vez en futuros proyectos. Así que la idea de que la palabra guíe un drama en el cual el espectador modifique la obra como pretende Rancière, está más allá de lo planteado por el presente proyecto, a menos que el hecho de reflexionar, es un tipo de espectador activo.

1.4.1 *La sutileza*

Cuando se busca qué significa sutileza en el diccionario, por ejemplo en el ABC de la red, se evidencia encontramos que, que el término es conectado con la cualidad de lo sutil; esto último, está definido como algo muy fino, que es poco perceptible. Por ejemplo, la telaraña, la vinculan cono ligereza denotándola como sinónimo de sutil, por como se mueve el insecto sobre la red cuando caza.

Cuando se busca en la red el concepto de sutileza y su vinculación con el teatro, se encuentran criterios muy dispersos. Uno

de ellos, y lo más pertinente al tema de investigación, hace referencia al teatro español *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*. Capmany (1848) dice: “convendremos en que se leen en ella pensamientos que siendo en si sólidos y verdaderos, tienen un viso de falsos por estudiada sutileza con que los presenta” (p.330) es un libro donde se realizan observaciones sobre la lengua castellana, resaltando los escritores más importantes del mencionado país, y parte de su obra, por ejemplo *El Quijote de Cervantes*.

En una entrevista al actor chileno Rodrigo Durán Bunster, donde el tema es *El encanto de la sutileza*. Aquí el actor, defiende la capacidad de encontrar la sutileza en la representación. Bunster (2010) “para generar matices, por ejemplo utilizando la cualidad de ser introvertido para lograr verdad en la interpretación” aquí el entrevistado, defiende la sutileza aparentemente desde una cualidad humana interior, que el actor sea capaz de evocar en el escenario.

En otros artículos de la red; por ejemplo en uno llamado *Adan y Eva La sutileza del buen teatro*. Bajo R. (2015) se dice que “el buen teatro no necesita de artilugios ni de artefactos, no pide desnudos ni escándalos gratuitos (...) o interacciones con el público para ser rebelde y auténtico” (p.1) se resalta el derecho del espectador consumidor a ser tratado con sutileza (entendida en términos de diversión y buenos momentos). Están quienes no quieren ir a pensar en algo muy

profundo, cuando van a un espectáculo, ya lo hacen durante su trabajo y problemas diarios.

El teatro contemporáneo quiere ser más agresivo con el público, si a éste no le gusta, no significa que el espectáculo sea deficiente en su forma de apreciar una obra. Se resalta además, en el artículo mencionado en el párrafo anterior, el valor de querer solo divertirse, de salir reconfortado y feliz de haber pagado. Se reflexiona sobre la sutileza, en cuanto al hecho de combinar poco, pero bueno; es decir, destaca un elenco reconocido y de gran acción sobre las tablas, una escenografía simple, al igual que el vestuario, junto con un texto de algún famoso dramaturgo.

Con cuidado de menospreciar el derecho a disfrutar una obra para divertirse, sin enfrentarse a reflexiones profundas; se defiende el hecho de que existen varias formas de utilizar la sutileza, también múltiples vías para expresarla; por ejemplo, el hecho de que cada dramaturgo tiene su forma de escribir, o director a plasmar las cosas a su manera, o actor de expresar lo que el personaje exige, o que entiende que debe plasmar. De quitarse el efecto de catarsis propuesto por Aristóteles en una obra, se defiende que esto no significa, que no existan otras formas de entender un montaje, una imagen o un texto,

cada espectador tiene a su vez su propia dramaturgia.

1.4.2 *Mi propia sutileza*

Descubriendo a Víctor Jara, se lo recuerda como un teatro muy sincero, utilizaba el contexto a favor al igual que Brecht, solo que más vinculado con Stanislavski, un ejemplo de la forma de montaje de Jara, es la obra producida en 1959 llamada *Parecido a la felicidad*. Aunque definitivamente vinculado con el primero, aparte de dirigir algunas obras de *Brecht*, se vincula con él por el tema de denuncia social.

Al igual que Violeta Parra (cantautora chilena de música popular nacida en 1917, fallecida en 1967), ambos compartirían el mismo compromiso, la magia dentro de lo cotidiano, el mundo que conoció desde pequeño, está sutilmente puesto dentro de su obra; tanto en su faceta de director, como de cantautor. Se imagina que Víctor Jara recitó su poema llamado *somos 5000* dentro de su enclaustrado, donde no podía moverse porque lo apaleaban. Mientras pensaba en Joan su esposa, no le dio chance al verdugo de verlo morir totalmente cabizbajo, eso a mi parecer es una forma sutil de entender esta cuestión.

Si bien hay una investigación profunda de Víctor Jara y de su esposa, la historia va más desde el enfoque de esa mujer que es víctima de sus recuerdos, no se

intenta ahondar tanto en el personaje, se quiere dejar un espacio para el espectador los construya también (una de las características del teatro épico, más enfocado en el mensaje que se da) a partir del alejamiento cada espectador les pondrá sus propias características a los personajes.

Se usarán canciones, poemas, décimas, que luego se podrán deformar o eliminar. No se trata de agigantar el desprecio por nadie, si bien tanto el personaje como el director de la obra tienen una postura propia bien firme; el investigador, dramaturgo y actor, también tiene la suya. El desprecio por cualquier tipo de represión, las matanzas son absurdas, vengan de donde vengan.

La sutileza se ha ido encontrando durante el montaje, se ha ido construyendo, lo que se creía al principio de la investigación se ha ido complementando, una vez listo el texto, en ensayos. Cuando el equipo humano está reunido, surgen cosas en democracia, esa sutileza de tratarse durante el montaje, se va trasladando a las tablas, y no se trata de una obra en donde los personajes se tratan de forma dócil.

Creo que la sutileza está en unir todos los elementos brindados por el trabajo arduo, primero en mesa y luego en ensayos; además, el hecho de plasmar de manera sincera lo que se quiere transmitir al espectador, con la idea de que cada uno se lleve por lo menos un momento de reflexión, o una evocación que recuerde.

profundo, cuando van a un espectáculo, ya lo hacen durante su trabajo y problemas diarios.

El teatro contemporáneo quiere ser más agresivo con el público, si a éste no le gusta, no significa que el espectáculo sea deficiente en su forma de apreciar una obra. Se resalta además, en el artículo mencionado en el párrafo anterior, el valor de querer solo divertirse, de salir reconfortado y feliz de haber pagado. Se reflexiona sobre la sutileza, en cuanto al hecho de combinar poco, pero bueno; es decir, destaca un elenco reconocido y de gran acción sobre las tablas, una escenografía simple, al igual que el vestuario, junto con un texto de algún famoso dramaturgo.

Con cuidado de menospreciar el derecho a disfrutar una obra para divertirse, sin enfrentarse a reflexiones profundas; se defiende el hecho de que existen varias formas de utilizar la sutileza, también múltiples vías para expresarla; por ejemplo, el hecho de que cada dramaturgo tiene su forma de escribir, o director a plasmar las cosas a su manera, o actor de expresar lo que el personaje exige, o que entiende que debe plasmar. De quitarse el efecto de catarsis propuesto por Aristóteles en una obra, se defiende que esto no significa, que no existan otras formas de entender un montaje, una imagen o un texto,

cada espectador tiene a su vez su propia dramaturgia.

1.4.2 *Mi propia sutileza*

Descubriendo a Víctor Jara, se lo recuerda como un teatro muy sincero, utilizaba el contexto a favor al igual que Brecht, solo que más vinculado con Stanislavski, un ejemplo de la forma de montaje de Jara, es la obra producida en 1959 llamada *Parecido a la felicidad*. Aunque definitivamente vinculado con el primero, aparte de dirigir algunas obras de *Brecht*, se vincula con él por el tema de denuncia social.

Al igual que Violeta Parra (cantautora chilena de música popular nacida en 1917, fallecida en 1967), ambos compartirían el mismo compromiso, la magia dentro de lo cotidiano, el mundo que conoció desde pequeño, está sutilmente puesto dentro de su obra; tanto en su faceta de director, como de cantautor. Se imagina que Víctor Jara recitó su poema llamado *somos 5000* dentro de su enclaustrado, donde no podía moverse porque lo apaleaban. Mientras pensaba en Joan su esposa, no le dio chance al verdugo de verlo morir totalmente cabizbajo, eso a mi parecer es una forma sutil de entender esta cuestión.

Si bien hay una investigación profunda de Víctor Jara y de su esposa, la historia va más desde el enfoque de esa mujer que es víctima de sus recuerdos, no se

intenta ahondar tanto en el personaje, se quiere dejar un espacio para el espectador los construya también (una de las características del teatro épico, más enfocado en el mensaje que se da) a partir del alejamiento cada espectador les pondrá sus propias características a los personajes.

Se usarán canciones, poemas, décimas, que luego se podrán deformar o eliminar. No se trata de agigantar el desprecio por nadie, si bien tanto el personaje como el director de la obra tienen una postura propia bien firme; el investigador, dramaturgo y actor, también tiene la suya. El desprecio por cualquier tipo de represión, las matanzas son absurdas, vengan de donde vengan.

La sutileza se ha ido encontrando durante el montaje, se ha ido construyendo, lo que se creía al principio de la investigación se ha ido complementando, una vez listo el texto, en ensayos. Cuando el equipo humano está reunido, surgen cosas en democracia, esa sutileza de tratarse durante el montaje, se va trasladando a las tablas, y no se trata de una obra en donde los personajes se tratan de forma dócil.

Creo que la sutileza está en unir todos los elementos brindados por el trabajo arduo, primero en mesa y luego en ensayos; además, el hecho de plasmar de manera sincera lo que se quiere transmitir al espectador, con la idea de que cada uno se lleve por lo menos un momento de reflexión, o una evocación que recuerde.

Capítulo 2



Producción artística

Capítulo 2.

Producción artística

2.1 Primera etapa

2.1.1 Introducción

El presente proyecto trata de responder a la pregunta ¿cómo contar una historia trágica a partir de la sutileza? para lo cual, se inspiró en la vida y obra del ya fallecido cantautor, *Víctor Jara*. Se realizó un trabajo de investigación y de evocaciones en ensayos; a partir de lo cual, se ha creado una dramaturgia. Finalmente se ha realizado un trabajo durante el montaje, en donde se ha introducido el teatro épico de *Bertolt Brecht* y donde se ha ido indagando como lograr la sutileza anteriormente mencionada.

2.1.2 El Germen

La idea de realizar el presente proyecto nació de una evocación a partir de la canción de llamada "*Te Recuerdo Amanda*" lo que estimuló a saber sobre el cantautor, descubriendo su trágica historia y gran parte de su obra. Aunque al principio

se pensó en realizar una historia a partir de los personajes de dicha canción, Amanda y Manuel; es decir, se imaginó a Amanda caminando en la lluvia para ver a su amado, quien nunca volvió. En la canción *Te Recuerdo Amanda. Jara* (1973) dice "la calle mojada, corriendo a la fábrica donde trabajaba Manuel" dichos nombres fueron posibles escogidos para los personajes.

2.1.3 La investigación y el nacimiento del texto

Hay varios libros que cuentan la historia de Jara uno de ellos es "*Víctor Jara un Canto Truncado*", escrito por su viuda, libro que desde el principio sirvió como fuente de dramaturgia, junto a textos evocados en ensayos y obra del autor. Se vieron documentales y se empezó a escoger una lista de temas para posible uso en la obra. En el libro mencionado la esposa del ex cantautor describe muchas imágenes de tal manera, que se puede sentir a través de ella, y no solo enterarse de acontecimientos,

en el libro *Percepto, afectos y concepto*. Gilles D. y Félix G. Sostienen que “El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí, aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales” el libro, los materiales se desgastan, el actor envejece y el director muere, pero las imágenes quedan, lo que uno siente queda, esas evocaciones por causa de imágenes, son las que se pretende lograr.

Se aprovechó un taller de dramaturgia, impartido por Carlos Gallegos, para realizar un monólogo vinculado a la historia de uno de los tantos desaparecidos por el abuso del poder, se lo realizó pensando en utilizarlo en la presente obra. A partir del día en que se escuchó la canción mencionada en párrafos anteriores, se empezó un proceso de familiarización con las canciones de Jara y se las han ido estudiando para lograr su interpretación en escena, se empezó, por trabajar el tema *Te Recuerdo Amanda, El Arado, Manifiesto, Paloma quiero contarte, El derecho de vivir en paz, entre mas.*

2.1.4 Ensayos en la U, atacar la memoria corporal de la costumbre

Cuando empezó el taller de dirección del año 2017 en la Universidad del Azuay, se tuvo un vínculo con el expresionismo, se nos pidió experimentar, salir del molde. Esto ayudó a desvincular la memoria corporal, del trabajo que usualmente se realizaba hasta el momento; es decir, llegar más allá de la comodidad, buscar otras

formas de representación, nuevos vínculos con el espacio, al tiempo que se producían sensaciones evocadas al imaginar fuego, aire, entre mas.

En un artículo llamado *Un amuleto hecho de memoria*. Eugenio Barba (1997) dice “lo invisible, en donde nace lo que el espectador ve, es la sub partitura del actor. No hay que entender este término como un andamiaje escondido, sino como un proceso íntimamente personal” esto sirvió en la etapa de creación, tanto en la primera parte del proceso, como en el montaje en sí. Si el actor crea secuencias, a partir de evocaciones provenientes de una investigación y trabajo diarios; es muy probable que genere imágenes que recuerde, que pueda utilizar como fuente de creación en cada presentación. Incluso en cada repetición, el actor será capaz de refrescar cada interpretación, puesto que ningún momento es igual a otro, el se tiene que vivir el aquí y ahora.

El cuerpo tiene memoria, a veces afectada por la costumbre. Eso se intentó cambiar en el taller de dirección ya mencionado; se trató de evocar otro tipo de memoria corporal. Eugenio Barba, acerca de la revolución de lo invisible, nos dice que existen estructuras invisibles en la realidad que pueden ser recreadas en el teatro. Barba (1997) “para darle a la ficción teatral una calidad de vida eficaz” el movimiento puede provenir de una imagen, de un olor o sonido, de donde sea, pero evocando algo en nosotros.

2.1.5 Aparece la sutileza, pregunta de investigación, se continúa con ensayos, y empieza vinculación del teatro épico

¿Cómo contar una historia trágica, a través de la sutileza?

Continuando con secuencias a partir de evocaciones, vinculadas a la vez, con el libro *Víctor Jara un canto truncado*. Aparece la idea de la sutileza en una de las sesiones, del taller anteriormente mencionado. Se clarificó la idea de contar una historia trágica a partir de lo sutil. Por ejemplo, mediante la mezcla de canciones, poemas, décimas. La idea de ver al secuestrado morir, sin darle placer al verdugo, quien quiere verlo en sus últimos momentos, con la cabeza y la moral bajas.

Brecht, al hablar de su técnica. Cuenta que durante los ensayos, el texto iba siendo incorporado al actor, susceptible a cambios de acuerdo al entendimiento y organicidad de cada sujeto. Se empezaron a realizar juegos de escritura a partir de palabras que estuvieran vinculadas con la obra, como resultado surgieron párrafos, a los que se les daba sentido para introducirlos en las secuencias, se realizaron décimas vinculadas con la obra. Se construyeron secuencias grupales, para luego se realizaron otras propias a partir de las anteriores. Se planteó la regla de bajar el porcentaje al movimiento paulatinamente, mas no bajar la intensidad en lo corporal, en el libro de *Thomas Richards*, experiencia con *Grotowski* se habla de la creación a



(Foto Abril J. Ensayo mes de enero 2018)

partir del acierto error, esto ha servido en este proceso.

2.1.6 Espacio, objeto y melodía; primera noción

Se definió un primer lugar donde el personaje desarrollaría sus acciones, al tiempo que se incorporó un objeto relevante que le sirviera al actor para evocar imágenes fuertes. Durante esta etapa se empezaron a introducir las melodías de Jara a las secuencias, en primera instancia *El Arado*. Paralelamente, se continuó con prácticas en la interpretación con la guitarra, puesto que se veía la posibilidad de incorporarlas al montaje.

Se continuó con avances en la dramaturgia, a partir de lo generado por el actor en ensayos, combinando el trabajo de mesa para la construcción de una posible estructura para el guion. Se refuerza la idea de la sutileza, se continúa con la ampliación de secuencias. El libro de Joan Jara sigue tomando importancia para evocaciones y dramaturgia. Se introduce el poema de Jara *Somos 5000*. Luego de presentar lo trabajado hasta el momento, el capacitador del taller de dirección ya mencionado, recomendó evitar el ritmo caótico generado hasta el momento en la secuencia; además, se recomendó investigar estéticas de apoyo que puedan ayudar al proceso de creación.

2.1.7 Primera presentación frente a jurado

Llegó el día de la primera presentación y se recomendó por un lado evitar la palabra,

no introducir toda la información de una vez y dejar que la obra surja, por otro lado la palabra no fue el problema sino la suciedad y cantidad de movimientos parásitos, también se recomendó controlar la respiración y la exageración de movimientos que impiden el canto por el cansancio.

2.1.8 Conclusiones de la primera etapa

Fue una etapa más de descubrimiento e investigación a fondo, de búsqueda de referentes. No solo fue un proceso de acercamiento a la vida del cantautor, sino también una búsqueda interna del actor, quien cuenta con un mundo de posibilidades, por las que puede abordar un personaje en escena. Al tiempo que se averiguaba sobre la vida de este personaje, se iba bosquejando lo que se quería lograr en etapas posteriores.

2.2 Segunda etapa

2.2.1 Canto Truncado, vector norte

(Bitácora desde el 5 al 17 de febrero del 2018)

El libro Víctor Jara un canto truncado. Se reafirmó como fuente de primera mano, como fuente de creación, para contar la vida del artista, a través de los ojos de su viuda, se cuenta su tragedia, con sutileza. Durante la semana se dedicó varias horas a la lectura del mismo, la forma de narración evoca muchas imágenes fuertes; ella describe las sensaciones que sentía, y esto, ha aportado en la estructura básica de lo que se quiere contar en escena.

2.2.2 *Llega primera colaboradora, empieza montaje*

Se empezaron entrenamientos con la primera colaboración. A partir de la lectura del texto mencionado, se rescataron momentos claves para la estructura del guion, se empezaron a realizar juegos de escritura con palabras al azar, pero vinculadas con el texto norte. Se escogieron frases, que luego se convertirían en párrafos lógicos, que han servido para realizar secuencias corporales, y posible parte de la dramaturgia, hasta entonces en proceso.

Como resultado se notó, que si bien mucho del texto ha salido desde el actor, mucho del mismo ha tenido que descartarse. Pero en general, este proceso ha servido en la construcción de la obra. Se comenzó a definir una secuencia, que iría creciendo en el resto de sesiones, hasta convertirse en una posible escena, empiezan a desarrollarse personajes y aparecen primeros bosquejos del montaje.

Se puso en práctica el método creación acción, técnica del acierto error, como se plantea en el libro *Trabajar con Grotowski, sobre acciones físicas*. Hubo una discusión provechosa con la actriz, quien defendía la técnica de sacar la secuencia desde el interior, en contraste con el trabajo planteado que va desde lo corporal, a lo interior. Se quedó de acuerdo en llegar al sentimiento y primeros subtextos del personaje, venga de donde venga, según la

posibilidad de cada actor.

Merleau Ponty hablaba de aceptarnos como parte del mundo, está en contra del sujeto trascendente, en un ensayo de la *Universidad de Jujuy* llamado *Merleau Ponty, el cuerpo como apertura al mundo teatral*. Foschi M. (2013) resalta lo dicho por *Ponty* diciendo que “ubica al cuerpo como punto de unión, entre el hombre y el mundo” (p.3) habla de vivir en comunión, junto con objetos y todo ente.

El llegar a acuerdos creo que forma parte de lo que el filósofo referido en el párrafo anterior sostiene, sin que el ego de nadie predomine como lo resalta un artículo de la web de la *Universidad del Salvador* llamado *El pensamiento de Merleau Ponty: la importancia de la percepción*. Dasilva F. (2010) donde se reluce el pensamiento del filósofo diciendo “*Merleau-Ponty* no coincidía con la concepción subjetivista ni materialista de la percepción. Aquella desarrollada por Edmund Husserl (...) la cuál reduce la complejidad del mundo a la conciencia, pero al hacer eso consigue una reconstrucción idealista del mundo desde una posición egocéntrica” en el equipo de trabajo estamos a un mismo nivel, existe una democracia e insistencia por conocer profundamente a los personajes y respetarse entre actores, eso se apega al pensamiento de *Ponty*.

Durante el proceso, se acogieron algunas recomendaciones realizados por los tutores, sobre posibles referentes estéticos



(Foto Abril J. Ensayo mes de Febrero 2018)



(Foto Abril J. Ensayo mes de Febrero 2018)

que aporten a la etapa de creación, la película *La noche de los lápices*. Evocó muchas imágenes y ayudó a entender el contexto de la época, aunque haya ocurrido en Argentina, tiene muchas similitudes con el caso chileno.

Se continuó con la extensión de las secuencias, con introducción de nuevos textos y desecho de lo que no sirve. En uno de los ensayos se unieron ambas secuencias, tanto del actor como de la actriz; luego de observar el registro, se dio de cuenta que falta un trabajo de mesa adicional, para quedar de acuerdo en la estructura básica de la historia, para tener claro el punto a llegar.

2.2.3 Nace el guion

Se continuó con la lectura del texto norte; además, de investigar contexto de la época, y sobre el teatro épico. Todo lo anterior fue base para sacar ideas principales y tener un guion concreto que estaría listo en parte, para las siguientes sesiones. Dicha dramaturgia salió tanto de la investigación, como de lo evocado durante los entrenamientos, esto cumple con uno de los objetivos específicos planteados desde el ante proyecto, seguimos vinculando el libro de Joan Jara en el montaje, e investigando a Brecht para introducirlo en sesiones futuras. Se nos recomendó estudiar este director desde nosotros mismos, ver cómo nos puede servir, sin introducirlo forzosamente en el proceso.

Deleuze habla de afectos y perceptos, el artista crea un bloque de sensaciones,

cuando se entona cualquiera de las canciones de Víctor Jara, no se busca imitarlo como tal, sino interpretarlo; entonar y cantar a la manera del actor, con sentimiento propio, esto genera sensaciones con fundamento, porque vienen desde el interior, y no desde la imitación. Además, empezó a salir el nombre de Violeta Parra en el proceso, también surgieron contrastes con la vida de los esposos Pinochet, que pudieran formar parte del guion.

2.2.4 Incorporación de música

Fue momento de la primera sesión con guitarra, dimos un paseo por las siguientes canciones de Víctor Jara: *El Arado*, *Paloma Quiero Contarte* y *Te Recuerdo Amanda*, buscamos tonos compatibles, registros adecuados. La actriz, de oído más afinado, recomendó corregir el tiempo del rasgado en una de las canciones, de tres a dos tiempos, rasgueo incorrecto realizado inconscientemente por el guitarrista.

2.2.5 Nació la primera escena con trabas en el camino

Posterior a los correspondientes calentamientos individuales y colectivos realizados en cada sesión, que varían día con día; se trabajó conjuntamente en la búsqueda de movimientos frescos para posteriores secuencias. Por ejemplo, se realizaron 15 movimientos en conjunto y secuencias a partir de los mismos, mezclando movimientos e introduciendo el primer bosquejo de texto en la



(Foto Abril J. Ensayos marzo 2018)

primera escena, este método se utilizaría constantemente.

Luego, se continuaron con secuencias posibles para la primera escena, pero, nos alejamos un poco del texto; al director y dramaturgo, se le ocurrieron nuevas ideas que podían integrarse. Al final se decidió no dispersarse y seguir con lo planificado, sin negar la posibilidad de cambiar en lo posterior, parte de la dramaturgia, a partir de lo generado en ensayos y de la continuación de la lectura del libro.

Surgió la necesidad de una segunda reunión creativa de escritorio. se analizaron cambios en ciertos diálogos, y se aclararon confusiones. Se retomó al norte, al final de la sesión y se recuperó la confianza; además, se definieron nuevas ideas, respetando la estructura planteada al principio, pero puliendo algunos diálogos.

2.2.6 Ojo externo, sonido y objetos tentativos

Se retomaron las secuencias, primero por separado y luego juntos, se empezaron a evocar diálogos pequeños, a mezclarlos con movimientos. Como se resalta en el libro sobre el *Trabajo con Grotowski*, y, uniendo la sesión anterior con esta; se trabajó a partir de la acción error, los problemas deberían solucionarse desde el actor. El registro final correspondiente, evocó muchas ideas al dramaturgo y al musicalizador, ayudó a tener una mirada externa en primera instancia. Se empezó con el tema de complementación sonora,

música de transiciones para escena.

Se trabajó puliendo el texto de la primera y segunda escenas, Brecht salió sin querer con una forma de extrañamiento; es decir, se intentó utilizar la comedia dentro de una de las acciones, pero el resultado no fue muy satisfactorio. Se siguió con la lectura del texto. Se planificó una posible escenografía, objetos necesarios; además, se realizó la edición de los sonidos complementarios de una de las escenas.

Se trabajó en secuencia de la actriz, con el actor en el papel de director. Se mezclaron secuencias de trabajos anteriores, y se familiarizaron textos de las escenas terminadas hasta el momento. Se incorporaron complementos de sonido y melodías a la escena uno, se empezó con el montaje en sí de la obra.

Se efectuaron correcciones de texto sobre la marcha, se pulieron secuencias ahora en conjunto, la obra empezó a tomar forma conforme a elementos planificados desde el anteproyecto. Se acordaron los objetos necesarios, hubo cierto acuerdo en cuanto a la escenografía tentativa.

2.2.7 Nace la segunda escena

(Del 12 al 16 de marzo)

Se realizaron nuevas secuencias, nuevos movimientos a los que se les puso nombre para recordar, nuevas fuentes de creación. Mediante ejercicios de confianza, se pudo conocer al cuerpo que comparte el espacio,



(Foto Abril J. Ensayos marzo 2018)



(Foto Abril J. Ensayos marzo 2018)



(Foto Abril J. Ensayos abril 2018)

su olor, forma de moverse, presencia, entre mas. Se invitó gente a los ensayos, para tener otras opiniones.

Nuevos diálogos fueron introducidos de forma lúdica, primero deformando el texto ya memorizado, luego dejando fijo, lo que con la estructura ha quedado orgánico; es decir, se pulió el texto de la segunda escena de acuerdo a las acciones evocadas en ensayos. Por ejemplo, se trabajaron secuencias cercanas al tema de la lesión de espalda del personaje.

Una vez afianzadas las dos primeras escenas, se buscó encontrar nuevas formas de transición entre las mismas, la música fue una forma sutil de hacerlo, como dice *Daniele Finzi*, se trata de cortejar al público, las melodías de Víctor Jara, son una fuente de inspiración, no solo para la dramaturgia sino también para el montaje. Se trabajaron ejercicios para romper con la costumbre del texto, se dio de cuenta que se perdían matices o que había que encontrarlos, puesto que el texto se sentía recitado.

Se continuó con el trabajo en el texto, buscando un tratamiento del mismo, mediante la sutileza como herramienta, se lo redefinió hasta la cuarta escena. Al final de esta etapa, se logró llegar hasta el bosquejo de una tercera escena, con musicalización y objetos tentativos introducidos, se continuaron los entrenamientos de la misma forma descrita en párrafos anteriores hasta que



(Foto Abril J. Ensayos abril 2018)

un problema interno, dio por terminado el proceso con la primera actriz

2.2.8 Conclusiones de la segunda etapa

Fue una etapa muy fructífera, hubo un trabajo en equipo, la actriz dejó muchas cosas valiosas para el proceso, tanto para el montaje como en la dramaturgia, por lo que se le agradeció y valora. Además, la oportunidad de dirigir el montaje, a la vez que se está adentro como actor, fue muy interesante; sin embargo, desde el principio la figura necesaria de un director, fue latente. La separación y llegada de la nueva actriz, ocurrió al mismo tiempo que el arribo del director, en este caso, la directora para el montaje.

2.3 Tercera etapa

2.3.1 Guión y equipo, definitivos

El guión final estaba listo, se trabajó mucho para responder a la pregunta de investigación; es decir, se intentó plasmar un texto que cuente una historia trágica, con sutileza. Se planteó una historia definitiva, a partir de la mirada de la viuda del cantautor, mezclando su vida, con la historia de cualquier Manuel y Amanda, los cuales existen en casi cualquier país de la tierra. Todo esto mezclado con las palabras escritas a su esposa en cartas, poemas, canciones, y ficción propia del dramaturgo, a partir de evocaciones de ensayos. Todo lo anteriormente descrito, forma parte del guion.

Si bien llegó la directora, se dio una semana extra de ensayos solo con los actores, para que con la nueva actriz se acople al proceso y a los bosquejos realizados hasta el momento; para poderlos presentar a la directora, y así, a partir de ellos, ella pueda empezar con el montaje, en el cual el actor participaría, a partir de ese momento, como asistente de dirección.

Tuvimos la segunda sustentación, con tan solo un ensayo previo junto con la directora y la nueva actriz, tan solo dos horas antes de la presentación, por lo que no hubo mucho que se pudiera mostrar; desde entonces, correríamos contra el tiempo para la producción del montaje. Se destinaron dos horas y media, tres veces a la semana con la directora, y un cuarto día solo los actores, para poder cumplir con el cronograma hasta la siguiente muestra.

2.3.2 Nuevos entrenamientos, primera fase

Presentados los bosquejos ya realizados, empezaron a existir cambios, se respetaron muchas de las ideas planteadas, pero ya con una visión externa, se plantearon algunas modificaciones, hubo un consenso y una nueva etapa de aprendizaje se avizoraba. Salió la tía Chela a colación, la figura que tiene la directora para explicar que desde un ojo de espectador, algunas modificaciones, incluso en el texto eran necesarias e interesantes de explorar.

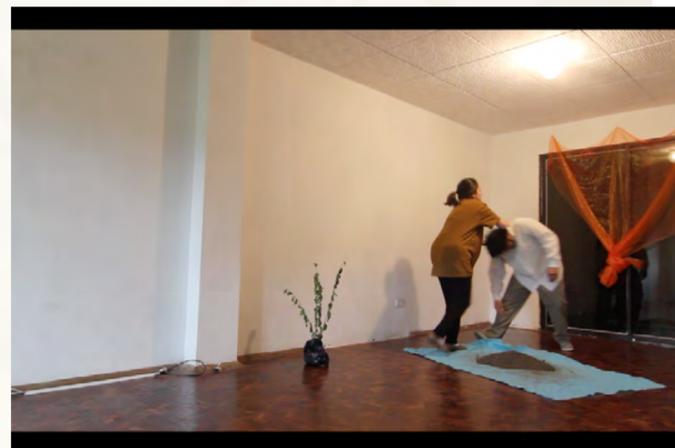
Al principio la directora observó nuestro

trabajo, hizo unas pequeñas correcciones en cuanto a secuencias de calentamiento que podían mejorarse, nos realizó una entrevista ficticia de personajes. De ahí surgió la necesidad de darles una historia que vaya mas allá de lo planteado en el texto, que nos sirva de subtexto. Es decir, cómo se conocieron los personajes, porqué tomaron ciertas decisiones relacionadas con la historia; se probó, que no se tenía pleno conocimiento el uno del otro, por ahí se empezó. Se realizaron investigaciones extras a fin de darle más sustento a los personajes.

2.3.3 Introducción de un nuevo sistema pero, a fin con el anterior

Desde el principio las dinámicas se dividieron en una primera parte de calentamiento corporal, y de acercamiento, tanto a los personajes como entre actores, esta vez bajo directrices que iba dando la directora, a fin de llevar al actor a un estado adecuado, antes de empezar.

Durante los ensayos de las primeras escenas se empezó a corregir el hecho de que el texto estaba dicho a memoria, que los subtextos (mismos que le dan carne a la estructura) no estaban claros. Se volvió a trabajo de mesa y se corrigieron ciertas partes de la dramaturgia, y se dieron ciertas direcciones para nuevos ejercicios; por ejemplo, decir solo subtextos y olvidarnos del guion en sí, posteriormente se incorporarían dichas sensaciones a los textos reales.



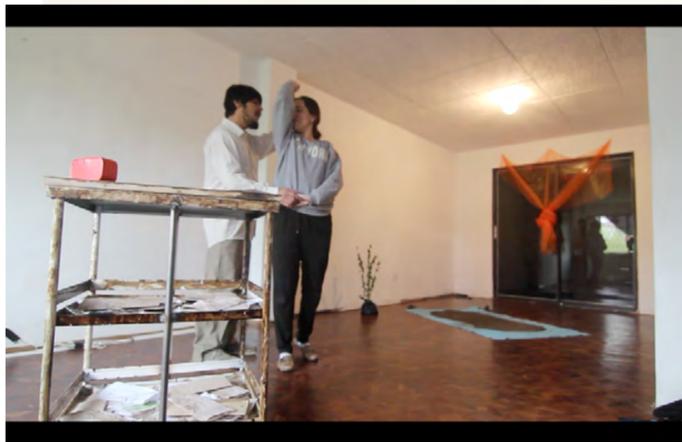
(Foto Abril J. Ensayos abril 2018)



(Foto Abril J. Ensayos abril 2018)



(Foto Abril J. Ensayos mayo 2018)



(Foto Abril J. Ensayos mayo 2018)

Aparece Brecht nuevamente en el montaje, en una parte del mismo se utiliza la risa como forma de extrañamiento. Los ensayos siguieron de la misma forma hasta lograr las cuatro primeras escenas, se incorporaron objetos nuevos, se dejaron otros innecesarios a un lado, se definió la escenografía y vestuarios definitivos.

2.3.4 Nuevos entrenamientos, segunda fase

A partir de la cuarta escena, no hubo bosquejos anteriores, por lo que al método ya explicado, se le reincorporó el tema de secuencias con mayor intensidad. al igual que al principio el actor propone desde cierta indicación dada por la directora.

En el libro *Brecht y el método*. Jameson F. (2014) dice” La consabida astucia brechtiana: por ejemplo, en vez de denunciar un culto a la personalidad, que no podía menos que provocarse nauseas, propuso que, en cambio, celebráramos la utilidad (...). Por cierto, Brecht quería ser recordado como un proponente de propuestas” (p.13) el proceso con la directora, ha sido democrático, cuando el dramaturgo tobo peros en cuanto a cambios, y hubo algunos, se llegaron a consensos de lado y lado; eso sí, los cambios realizados, fueron a causa de argumentos bien planteados, puesto que el mismo dramaturgo propuso nuevos cambios; sin embargo, la mano del director, ayudó a clarificar más por donde debían ir los personajes, nada distante a lo anterior, pero sí con diferentes matices y nuevas

propuestas.

Mientras se avanzó hasta la escena siete, desde los ensayos, se definió definitivamente la estética de la obra, tanto de objetos como de escenografía, y se realizó un trabajo en equipo sobre los mismos. Todo vinculado con los elementos claves de la obra; por ejemplo, uno de ellos es la tierra. Lo simple predomina, por lo sencillo de los personajes, mas no es una escenografía planificada sin profundidad.

Hubo una pequeña demora en las escenas sexta y séptima, correspondientes al clímax, debido a que los actores necesitaban dar mas de sí. Se guiaron los ensayos hacia la concreción de textos vividos, pero dichos fluidamente y a diferentes ritmos, con diferentes matices, se nos recordó que todo personaje tiene un objetivo claro durante un fragmento rítmico (mientras se cumplen el desarrollo y conflicto de la escena) el cual a su vez tiene estrategias que ayudan al actor a generar nuevos momentos, incluso en la repetición, puesto que al escucharse, ningún momento es igual al otro.

2.3.5 Nuevos entrenamientos, fase final

(al 20 de mayo del 2018)

Actualmente nos encontramos puliendo la escena séptima, faltan por terminar las tres finales, que son las más cortas. Hasta el momento se pudo conseguir el presupuesto para vestuarista, y para el constructor del objeto. Además está en proceso la culminación de la escenografía. En la presente semana se culminará con aquello.

Proceso de construcción de escenografía



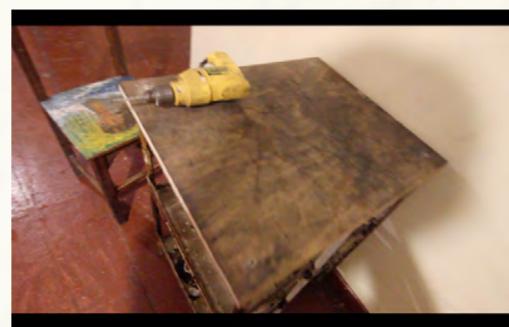
(Foto Abril J. Escenografía abril 2018)



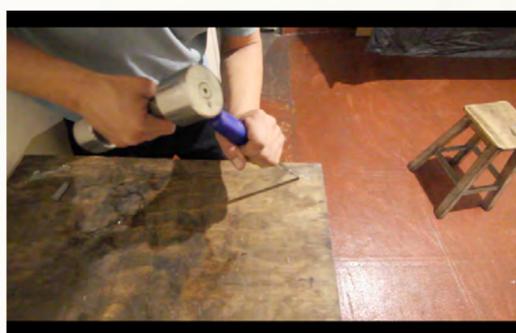
(Foto Abril J. Escenografía mayo 2018)



(Foto Abril J. Escenografía abril 2018)



(Foto Abril J. Escenografía mayo 2018)



(Foto Abril J. Escenografía mayo 2018)

2.3.6 Tercera sustentación

Se presentó la obra en un 95 por ciento, puesto que faltaba la incorporación de la primera escena, misma que se mostró en la primera sustentación. Asistió público y las críticas de los jueces fueron encaminadas, por un lado hacia una duda sobre si el proceso se desvió con la llegada de la directora, con respecto a lo mostrado al principio. Mas no pudieron observar las muestras de los bosquejos que se le presentó a la directora, y que estaban listos antes de su llegada. Pero existen los registros debidos, que demuestran que desde un principio se quiso ir por la línea utilizada, la prueba más fehaciente es el guion de la obra.

Se hicieron notar aspectos como: la utilización excesiva de música, el melodrama excesivo, la utilización de imágenes fuertes, a pesar de que se defiende se utiliza la sutileza, la falta de congruencia de ciertos elementos en el escenario, con respecto a la escenografía. Finalmente se pidió no descuidar el tema de la producción y gestión de la obra.

2.3.7 Conclusiones finales antes del estreno

A menos de dos semanas de la presentación, se ha terminado la obra en su totalidad.

Se han recogido muchos de los aspectos planteados por los jueces, unos para defender y no cambiar, otros aceptando la crítica constructiva por bien de la obra. El tema de la sutileza está presente, porque comparado con lo que en realidad le pasó a Víctor Jara, una imagen fuerte, se vuelve sutil, por comparación, y para matiz de la obra. A culminado el proceso con la directora, están listos vestuarios y escenografía finales. El estreno será el día 25 de junio del 2018. La labor, con el equipo conformado, ha sido un aprendizaje constante, al igual que la experiencia, dentro y fuera de la obra, muy enriquecedora.

2.3.8 Referentes que se conectan con la etapa de montaje

- Jara y sus canciones
- Joan Jara (su historia)
- Brecht Gestus social y herramientas (Víctor Jara)
- Thomas Richards, experiencia con Grotowski (creación a partir de improvisaciones del actor, el actor debe resolver y no el director)
- Deleuze Afectos, perceptos y conceptos
- Barba “El amuleto hecho memoria”
- Teatro de la caricia
- Ponty, entendernos como parte de un todo, convivir.
- Jameson F. Brecht y el método.

Capítulo 3



Producción

Capítulo 3

Producción

3.1 Introducción

La canción *Te Recuerdo Amanda* fue el punto de partida para el presente proyecto, dicho tema fue creado por el cantautor Víctor Jara en 1973, habla sobre dos obreros que forman un matrimonio, el cual es separado por la represión. En un principio, se quiso plasmar una obra a partir de Amanda y Manuel, personajes de la canción antes mencionada. Luego se cambió a la de un matrimonio común, que sufre de abuso del poder, idea que salió a partir de un monólogo creado en un taller de dramaturgia impartido por Carlos Gallegos y, que formaría parte de la obra.

3.2 Preproducción

Luego de planteado lo anteriormente, recalando el monólogo; se planificó contar una historia donde la obra de Jara se conecte con un texto de ficción, refiriéndonos a la trama que esconde el núcleo de convicción dramática del autor.

Se planificó un grupo de trabajo, montaje y la contextualización tentativos, al igual que un mínimo presupuesto para ver la factibilidad de la idea.

3.2.1 Idea Central

El interés del presente estudio se concentra en la elaboración de una obra teatral, basada en un personaje popular, en este caso Víctor Jara, para la obtención de una dramaturgia debidamente fundamentada, aplicando los principios del teatro épico, como posible apoyo para el montaje. Se pretende contar una historia trágica a través de la sutileza.

3.2.2 Métodos para obtención de información

Se utilizará en primera instancia el método bibliográfico de investigación, puesto que la información se obtendrá mayoritariamente de documentos, como se señala en el libro llamado *Métodos de Investigación* “La



investigación bibliográfica y documental, en tanto método, consiste en la revisión de literatura correspondiente a material bibliográfico y a material documental, sea en formatos impresos o digitales” (Uribe, 2012. Pg.1-10). El método mencionado servirá como vía de exploración para la obtención de información.

En la investigación bibliográfica se incluye al documental cinematográfico, una buena opción si no se puede obtener fuente de primera mano. Existen testimonios audiovisuales, por ejemplo; historias de militares con familiares detenidos en ese entonces, con miedo al igual que gran parte de la sociedad chilena. Testimonios como éstos, se podrán aplicar como fuente de inspiración para la dramaturgia.

Entre los métodos de creación vinculados al teatro, estarán los enfoques desde la antropología teatral para la creación de personajes y el teatro épico para el montaje final. Desde lo antropológico con el fin de trabajar desde el cuerpo del actor, utilizando

la aprendido en la academia. Por otro lado, está el teatro épico, donde se busca la reflexión del público al enfrentarse con la obra, además de otros recursos, como por ejemplo el distanciamiento, válidos para el montaje final.

Finalmente se utilizará el Libro de Artista, en donde se anotará todo lo relevante a la presente investigación, ideas simples, conclusiones que vayan saliendo a partir de los ensayos, entre más. Esto servirá como control transversal durante todo el proceso, y, al final como hoja de ruta para conclusiones y posteriores trabajos.

3.2.3 Recursos Humanos

Son los encargados de realizar todas las labores o trabajos concernientes, dentro y fuera del escenario. Primero se necesitará de un investigador que realice toda la metodología de recolección de datos. Luego entra el trabajo del dramaturgo, que con el análisis de los datos receptados, mezclando evocaciones de textos en ensayos, llevará a cabo la construcción del esquema y cuerpo

<i>Recursos humanos</i>	
<i>Cargo</i>	<i>Función</i>
Investigador	Encargado de entrevistas y recolección de datos, material principalmente bibliográfico
Dramaturgo	Encargado de realizar unos primeros bosquejos de la estructura de la historia, análisis de posibilidades
Actor	Encargado de ir explorando posibilidades corporales, para construcción de secuencias, y evocaciones de posibles diálogos, a partir de primeros ensayos.

textual de la obra. Luego están los actores, encargados de la creación de personajes y propuestas para el director, mismo encargado del montaje. Finalmente, está el equipo técnico encargados de iluminación, musicalización, vestuario y escenografía, complementos necesarios de la obra y montaje.

3.2.4 Recursos Financieros

Es lo que permitirá, capitalizar el proyecto para que sea factible de realizarse. Si bien gran parte del presente proyecto es autofinanciado, se pretende lograr recursos externos, obtenidos mediante trabajos en el área de la comunicación audiovisual. Queda abierta la opción, de postulaciones para fondos concursables; además de otras ideas, que ayuden al financiamiento durante el proceso.

3.2.5 Espacio de trabajo

El lugar de ensayos permitirá una fluidez en los avances del montaje, es necesario constar con un lugar fijo y horarios predeterminados, para llevar un orden en el proceso creativo. Existen dos lugares fijos de ensayos, ambas casas privadas, que cuentan con salas de ensayos y espacio suficiente. Una es la casa de la directora, centro cultural *Atrapa sueños*, y el segundo es la casa del actor, disponible en toda ocasión.

3.2.6 Equipo de trabajo y recursos tecnológicos, presupuesto.

Rubro	Costo	Justificación
Co- director	\$550	Ayuda para el montaje final
Dramaturgo	\$300	Encargado de guiones e investigación
Actores	\$400	Interpretación
Espacio de ensayo	\$190	Lugar de trabajo
Diseño de Iluminación	\$250	Luces para el montaje
diseño y Vestuario	\$350	3 personajes
Música	\$300	Música para el montaje
Bibliografía	\$100	Libros necesarios
Impresión-empastado	\$100	Trabajo plasmado en documentos
Diseñador gráfico	\$370	Diseño de afiche, dossier, diagrama de la tesis
Camarógrafo	\$150	Registro fotográfico y video
Imprevistos	\$286	El diez por ciento de respaldo
Total	\$3361	Costo final del proyecto

3.2.7 Cronograma

Cronograma para el proceso de tesis																													
Obra sobre Víctor Jara																													
Actividades mensuales																													
Actividad	Enero				Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio				Recursos				
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4					
Planificación del proyecto	■	■	■	■																									Espacio de trabajo y cabeza del proyecto
Investigación bibliográfica	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	Libros, fuentes, investigador
Ensayos	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	Espacio de trabajo Actores, director
Dramaturgia	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■													Dramaturgo
Grupo de trabajo									■	■																			Director, actores, técnicos
Entrevistas			■	■																									Grupo Víctor Jara
Contextualización	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	Bibliografía, datos
Escenografía y vestuario																	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	Vestuarista, escenógrafo
Montaje									■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	Director, actores, técnicos
Gestión																	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	Productor
Estreno																													

3.2.8 Resultados Esperados

Se espera un montaje final en donde se evidencie todo el trabajo realizado a partir de la investigación. Mediante lo recabado, se espera lograr una dramaturgia con fundamentos a partir de un personaje popular y, un montaje donde se adviertan los principios del teatro épico.

3.2.9 Alcances y formas de presentación esperados

El teatro es vivencial, por lo tanto, la investigación continuará hasta que culminen las presentaciones de la obra, al principio en la ciudad de Cuenca y dependiendo de su acogida, en Guayaquil. Se espera lograr un montaje donde el receptor sea invitado a pensar, mediante una dramaturgia basada en la obra y vida de un personaje cercano, y donde el principio del teatro épico nos permita lograr una presentación con un toque distinto a lo convencional.

3.3 Producción

El proceso comienza en el 2017, lo primero que se realizó fue una entrevista al grupo Víctor Jara, de la ciudad de Cuenca; como consecuencia, se pudo conocer sobre sus experiencias, trayectoria y filosofía creadora. Posteriormente se estudiaron algunas de las melodías del artista, empezando por el tema “Te Recuerdo Amanda” mismo que tiene mucha importancia para la dramaturgia y

más, de la obra.

Se comenzó con la investigación bibliográfica, con libros vinculados con la vida y obra del artista; uno de ellos, y que ha adquirido importancia volviéndose crucial, es el escrito por Joan Jara, viuda del personaje mencionado llamado *Víctor Jara, un canto truncado*. Donde nos cuenta su vida y la del cantautor desde una mirada cercana.

Por otro lado, se familiarizó con el contexto de la época; es decir con la dictadura ocurrida en 1973 por parte del *Gral. Augusto Pinochet*, al igual que con el tema del *Teatro Épico*, vinculado al director ya fallecido de teatro, *Bertolt Brecht*, como recurso adicional para el montaje. Dicha investigación bibliográfica ha servido como fundamento para la dramaturgia, la cual continua en cambio, pero respetando la estructura que ha sido finalizada a principios del mes de abril, según lo planificado en el cronograma.

El equipo de trabajo planificado ha sufrido varios cambios hasta quedar conformado en su totalidad en el mes de mayo, puesto que falta por concretar un diseñador. Los entrenamientos empezaron desde febrero, la primera actriz dejó el proceso por una lesión luego del primer entrenamiento. Se empezaron trabajos con la segunda actriz por cerca de un mes y medio, llegando a montar tres bosquejos de escenas hasta la llegada del director, el cual también fue remplazado por una cuestión de afinidad.

Los entrenamientos se dieron en una sala privada, en la casa del actor ya mencionada, ubicada por el *Registro Civil* de la ciudad de *Cuenca*. Los ensayos se han dado cuatro días a la semana de 8am a 10:30am. Se utilizó el método de creación acción, se realizan secuencias, juegos lúdicos para evocaciones de imágenes, de posibles textos que se mezclen con lo rescatado de la investigación; además, se tienen reuniones ocasionales para fortalecer y definir definitivamente la estructura de la historia. Inmediatamente se empieza con la redacción de la historia final, luego de tres posibilidades y textos anteriores descartados.

Dicho texto terminado a finales de marzo, ha sido sujeto a dos revisiones posteriores, una por parte de un ojo externo de un entendido en el tema, luego de la cual se reforzó la estructura, realizando una primera corrección y posteriormente con la llegada de la directora definitiva, los cambios finales; Cabe recalcar, que a la fecha, se continúan limando partes de texto de cada escena durante los ensayos.

A principios de abril ocurrió la retirada de la segunda actriz, por cuestiones personales. Una semana después de la llegada de la directora, se retomó el montaje con la actriz definitiva para presentarle uno de los tres bosquejos que estaban ya listos. Los ensayos se trasladaron a otra sala privada, tres de los cuatro días planificados en la preproducción.

Luego de dos semanas, con el equipo

definitivo de trabajo ya conformado, se logra terminar de limar la primera escena en una semana. Se ha combinado una nueva técnica, sumada al estilo anteriormente mencionado, sin diferir de los principios planificados desde un principio; pero, potenciando la creación de los personajes mediante ejercicios lúdicos de confianza, conocimiento entre los actores y con sus personajes. Después de tres semanas, se inicia el montaje de la segunda escena, luego de corregidos textos. Al mes de mayo se han terminado 9 de las diez escenas propuestas.

Encuanto a los aspectos formales: los objetos se han ido redefiniendo, descartándose algunos y otros encontrándose en espera. A medida que han sido necesarios, se los ha ido introduciendo o eliminando definitivamente. Nuevas partes de la investigación han surgido, puesto que se va conociendo más a los personajes, su mundo oculto, su relación con el espacio y con lo que los rodea.

Se tiene la idea principal del vestuario, está la cuestión simbólica del desprendimiento, según se desarrollen las acciones; la escenografía ha surgido a partir de lo

evocado tanto por texto como por espacio imaginario concretado desde el principio y por objetos. Está por concretarse según lo planificado en preproducción.

3.3.1 Las funciones del equipo de trabajo

En cuanto a los actores, luego de los calentamientos correspondientes tanto para el cuerpo como para la mente, se encargan de memorizar textos, realizar propuestas de secuencias, comprometerse a ir desarrollando los personajes, tanto desde su trabajo interno, por imágenes u otro recurso que le permita meterse en la piel del personaje, como por las indicaciones del director.

El director, en este caso la directora del montaje es *Mabel Petroff*, se encarga de darle la oportunidad al actor de que descubra los subtextos de cada personaje en cada frase que dice; es decir, un subtexto puede ser algo que el personaje está pensando en ese momento pero dice otra cosa. La directora encamina los ensayos de manera eficiente, como consecuencia del trabajo arduo tanto de ella como de los actores, al final de cada ensayo se ha

obtenido un resultado valioso.

El trabajo de mesa se ha ido alternando en los ensayos, puesto que muchas ocasiones, le hemos dedicado tiempo al tema de afinar textos y analizar a los personajes, además de planificar vestuarios, escenografía, y temas relacionadas con la parte técnica tanto de iluminación como de musicalización; además, del análisis del espectador.

3.4 Post producción

Para culminación del presente proyecto, nos referiremos al tema de la postproducción, misma que servirá par difundir la obra, para darla a conocer al público en general, pero con la idea de llegar a un público específico; además de posicionar la obra en la mente del mismo.

3.4.1 Plan de circulación

Al principio se tiene planificada una presentación de pre estreno, y una temporada en septiembre en el mismo lugar; es decir, en la sala *Alfonso Carrasco, Casa de la Cultura*, núcleo del Azuay, durante el mes de julio del 2018. Para un futuro se considera salir de la ciudad de *Cuenca*, y de ser posible del país.

Calendario de presentaciones					
Fecha	Festival	Espacio	Lugar	Contacto	Estado
25 de junio del 2018	Pre- Estreno	<i>Sala Alfonso Carrasco</i>	<i>Cuenca</i>	<i>Casa de la Cultura</i>	Confirmado
Del 11 al 16 de septiembre	Estreno	<i>Sala Alfonso Carrasco</i>	<i>Cuenca</i>	<i>Casa de la Cultura</i>	Por confirmar

3.4.2 Tipo de evento

Lo que se cuenta es un drama, que está basado en una de las canciones de Víctor Jara, pero que nada tiene que ver con la realidad. La obra consta de dos personajes Manuel y Amanda. A partir de los ojos de ella, se cuenta la historia de una mujer que vive de sus recuerdos, y que para sanarse debe aceptar su realidad. Durante el desarrollo de la historia, se apreciará un texto tratado con sutileza y complementado con la música y obra del cantautor.

3.4.3 Características de la obra

Es una obra de teatro planificada para espacios internos y pequeños, dentro de los requerimientos: se necesita lo siguiente: un espacio donde el techo sea mínimo tres metros de altura, de ocho

por seis metros de escenario, adecuado para una sala con pocas personas. Además como personal técnico, se necesitará al menos una persona que maneje, ya sea audio o iluminación. Finalmente están los requerimientos técnicos, luces básicas y dos parlantes como mínimo, con todos los complementos necesarios. Se necesitan mínimo seis luces led y dos elipsoidales para cuya distribución, se entregará un diseño con las respectivas especificaciones de distribución, por escrito.

3.4.4 Recurso humano:

3.4.5 Espacio

Se han realizado ensayos en espacios pequeños; por ejemplo, en el *Atrapa sueños*, en la *Remigio Crespo* y *Ricardo Muñoz*, entrenamientos martes, jueves

y viernes. Casa del actor, en la *Manuel Vega* y *Honorato Vásquez*, los lunes o miércoles. Esta obra está planificada para salas pequeñas, debido a lo íntimo de sus interpretaciones, y el efecto de cercanía que se quiere lograr con el espectador.

3.4.6 Iluminación y sonido

Para la presente obra se necesitará una computadora portátil con la música complementaria correspondiente, además de una consola de audio y un par de parlantes o más de acuerdo al espacio., aunque la obra está planificada para espacios pequeños, como ya se explicó anteriormente. Se necesitará de un iluminador que realice el diseño de luces; además, para que esté presente en los espectáculos, para el manejo respectivo. Básicamente la obra se sostiene con ocho

<i>Equipo de trabajo</i>		
<i>Cargo</i>	<i>Nombre</i>	<i>Función</i>
Dirección	Mabel Petroff	Dirección de montaje
Actuación	Pamela Moyano	Representación
Actuación	Juan Carlos Abril Hervas	Representación
Iluminación	Bruno Castillo	Manejo de luces
Sonido	Omar Barbecho	Manejo de sonido en evento
Diseñador	Fernando Quito	Afiche
Vestuario	Adriana Petroff	Diseño y confección
Objeto	Mauricio Pesantez	Diseño y construcción

luces leds y dos elipsoidales. Además, de las consola respectivas de iluminación y audio.

3.5 Plan de difusión

3.5.1 Brief creativo

La idea es introducir la obra al mercado. Se pretende promocionar una historia trágica la cual ha sido tratada a través de la sutileza. Se invitará al público a vivir una experiencia musical, que se introduce en un drama de ficción. Se utilizará la música de Víctor Jara para las promociones.

3.5.1.1 Antecedentes

Se han hecho muchas obras inspiradas en *Víctor Jara*, particularmente en *Chile*; como homenajes, musicales, obras de teatro, entre más. Sin embargo, en el Ecuador, no se han encontrado obras de teatro iguales a la propuesta planteada, pero se han hecho obras similares; por ejemplo, el grupo de teatro *Areka* de *Quito*, realizó una obra de teatro, basada en la historia de Violeta Parra. Pero actualmente en el mercado, o por lo menos en las fechas pretendidas para el estreno, no hay obras de corte similar, registradas para presentaciones.

La imagen actual de la obra es nula. No se tiene posicionamiento aún, pero se espera lograrlo a medida que transcurran las presentaciones; lo ideal sería, que el tipo de trabajo logrado en esta obra sea de

tal calidad, para que el público regrese en presentaciones futuras.

Está el problema de comunicación; es decir, se necesita dar a conocer la obra, puesto que es reciente y no está posicionada, se necesita una campaña efectiva para que la gente la conozca. Para el efecto, se pretende dar un mensaje claro, la idea de ir al teatro a dejarse envolver de una historia basada en la vida y obra del autor, pero distinta a los hechos reales.

3.5.1.2 Concepto creativo de la campaña

Se pretende realizar un slogan que contenga todo lo planteado anteriormente; es decir, basarse en el concepto del recuerdo, crear una serie de imágenes, slogan y videos, referentes a que sucede cuando la gente no deja de recordar; ese mensaje se quiere difundir. La palabra recuerdo es recurrente en la obra. Se quiere contar un drama, una tragedia con sutileza. Se invita al espectador a vivir una obra de teatro, que realiza en homenaje al cantautor Víctor Jara. Se quiere comunicar, que la muerte de un ser próximo nos puede aferrar, de forma destructiva, a un recuerdo.

3.5.1.3 Target

El grupo objetivo es gente de 25 años en adelante, de clase media. El nicho más concreto son las personas que estén más cercanas a la historia, que conozcan el tema de dictaduras o represiones, que les

interese este tipo de temas; además, están quienes prefieran ir exclusivamente por el tema musical. También podrían interesarse universitarios de izquierda, por su vínculo con los temas populares al igual que el artista.

3.5.1.4 Objetivo general

Promocionar la obra, darla a conocer por medio de una campaña de difusión efectiva, que invite y disuada a la mayor cantidad de espectadores, para que vaya a disfrutarla. Posicionarla como un drama que no pretende ser una atentado a cualquier tipo de ideologías, sino mas bien una invitación a disfrutar de una historia de ficción, acompañada de la obra del cantautor Víctor Jara.

3.5.1.5 Objetivos específicos

- Establecer un concepto de campaña para la obra, se contará una historia trágica a través de la sutileza.
- Diseñar gráfica comunicacional, se pretende que la imagen de los elementos promocionales, impacte, se busca su duración en la mente del espectador. Diseños de de corte simple, pero creativos, menos es mas.
- Ejecutar la campaña de difusión, se escogerán los medias adecuados para la difusión de la campaña, a fin de lograr llegar a nuestra audiencia meta, de forma efectiva.

3.5.1.6 Plan de Medios

Luego del respectivo afiche, la obra será promocionada mediante medios impresos, concretamente hojas volantes y posters, mismos que serán distribuidos en lugares clave de la ciudad, concretamente donde asista el target anteriormente descrito, serán ubicados por lo menos un mes antes del estreno.

Se realizará un tráiler para difusión en redes sociales dos veces por semana hasta el día del estreno, incluso medios audiovisuales como canales de televisión, de ser posible. Se realizarán publicaciones de la portada en Facebook dos veces por semana. Se acudirán a las radios dos semanas antes del estreno, iniciándose la gestión con un mes de anticipación. Se publicará en el periódico el evento una semana antes de estreno. Finalmente, se ofrecerán incentivos para lograr mayor asistencia; por ejemplo, si se compra la entrada por anticipado habrán descuentos, o a mitad de precio si van en pareja, una gratis si consigue a cinco personas.

Para el concepto de la campaña, el concepto te recuerdo, es clave. Todos recordamos a alguien, esa es la idea que se quiere transmitir, por un lado que recuerdan a las personas y por otro lado, como una segunda cosa a promocionar, es que es un homenaje escénico a Víctor Jara, parte del concepto es que las personas siempre recuerdan a alguien y existen distintos grados de afección. Están los recuerdos que no se van, de eso trata la obra y la comunicación debe mostrar esos componentes.

3.5.1.7 Objetivo del plan de medios

El objetivo es llegar al público adecuado, para que conozca la obra, y la refiera a la mayor cantidad de personas posibles. La estrategia es llegar al target específico, al personas de treinta años en adelante, que sean un poco afines a los temas históricos o a la lectura. Se pretende escoger los medios adecuados, en donde estas personas se enteran de las cosas; por ejemplo, escoger programas de radio, donde pasen música a fin a la de Víctor Jara.

Bibliografía:

Bajo, R. (junio, 2015). 'Adán y Eva': la sutileza del buen teatro. Recuperado de http://www.la-razon.com/la_revista/Opinion-Adan_y_Eva-sutileza-buen-teatro_0_2292370756.html

Berti Strudell, Trabajo de investigación teatral., 20 de Sept de 2016, Estética y teatro épico de Bertolt Brecht.

British Film Institute, dirigida por Martin Smith y Stanley Forman. 58 minutos año 1974, Compañero Víctor Jara BBC, Canal 20 Documental

Elena G. (2011) "Poesía aristotélica": Estética de la recepción. Recuperado de <https://peripoietikes.hypotheses.org/509>

Huberman, 2008, Cuando las imágenes toman posición, Madrid España, Ed Machado (Pg. 8 -100)

Jameson, 2013, Brecht y el método, Buenos Aires Argentina, Ed Manantial (Pg. 5-50)

Jara, J. (1983) Víctor Jara un canto a la vida, Colophonius

Jara, Vitor (19 (Jara, 1983)72). Te Recuerdo Amanda, Habla y Canta

Jara, Vitor (1973). El Arado, Manifiesto, Warner
Jara, Vitor (1973). Somos Cinco Mil, Boris Navia

Lado Oculito / Canal 20 / 10.05.13 / Finzi Pasca / Published on May 13, 2013

Pavis Ela análisis de espectáculos 2012 ed. Paidos Barcelona

Ranciere, J. 2008, Le Fabrique Editions, El espectador emancipado, pg. 11

Redcultura, Published on Sep 30, 2010

Redcultura, Published on Sep 30, 2010

Sepúlveda, 2001, Víctor Jara Hombre de Teatro, Santiago Chile Ed Sudamericana

Uribe, 2012, Cap. 7 Método de investigación bibliográfica, Metodología de la investigación

Científica (Pg. 1-6), Alicante, Ed Provisional

Anexos



Índice de imágenes

<i>(Foto Abril J. Ensayo mes de Enero 2018)</i>	35
<i>(Foto Abril J. Ensayo mes de Febrero 2018)</i>	36
<i>(Foto Abril J. Ensayo mes de Febrero 2018)</i>	36
<i>(Foto Abril J. Ensayos marzo 2018)</i>	36
<i>(Foto Abril J. Ensayos marzo 2018)</i>	38
<i>(Foto Abril J. Ensayos marzo 2018)</i>	38
<i>(Foto Abril J. Ensayos abril 2018)</i>	39
<i>(Foto Abril J. Ensayos abril 2018)</i>	39
<i>(Foto Abril J. Ensayos abril 2018)</i>	40
<i>(Foto Abril J. Ensayos abril 2018)</i>	40
<i>(Foto Abril J. Ensayos mayo 2018)</i>	41
<i>(Foto Abril J. Ensayos mayo 2018)</i>	41

Proceso de construcción de escenografía

<i>(Foto Abril J. Escenografía abril 2018)</i>	42
<i>(Foto Abril J. Escenografía abril 2018)</i>	42
<i>(Foto Abril J. Escenografía mayo 2018)</i>	42
<i>(Foto Abril J. Escenografía mayo 2018)</i>	42
<i>(Foto Abril J. Escenografía mayo 2018)</i>	42

Anexos

Conclusiones generales

La presente investigación generó una montaña de información. Después de su respectiva depuración, sirvió como plataforma de creación hacia una estructura factible de guion, para su posterior consolidación. Dichos escritos fueron cambiando, dinamizándose y consolidándose conforme transcurrieron los ensayos. Esto concuerda con una de los procedimientos del teatro épico, a la hora de crear en sus montajes. Cumpliendo con parte de los objetivos planteados desde el principio en este proceso; es decir, incorporar el texto al actor en entrenamientos, conforme cada forma individual de captar y plasmar el espíritu de la obra.

En cuanto a la propuesta de dirigir y actuar al mismo tiempo. Se es honesto al decir que al principio del proceso hubieron tropiezos, puesto que la idea era generar una obra a partir de ensayos; en este caso, se llegó a la conclusión, de que era necesario un texto mater, y la ayuda de un director. Eso sí, con la propuesta válida de que el dramaturgo-actor. Existen registros de bosquejos previos a la llegada de la directora, que comprueban lo anteriormente

expuesto. Puesto que este proceso fue una democracia, no se debe dudar de una inacción del dramaturgo, productor, y asistente de dirección, con respecto al producto final.

Si bien desde el principio se planteó la vía del teatro épico para el montaje, esto nunca fue una camisa de fuerza, pero si un buen transporte de exploración hacia lo que se tuvo como objetivo principal, responder a la pregunta de ¿cómo contar una historia trágica, con sutileza. Después de la respectiva exploración por las herramientas que el teatro de propuesto por Brecht, queda un cierto uso, ya expuesto, y distanciamiento del mismo, porque cada proceso tiene su propia construcción, y sutileza.

Con respecto a la sutileza, se concluye atrevidamente que cada director, actor y dramaturgo, tiene la suya a su vez. En la obra hay imágenes fuertes, pero al ser comparadas con lo que en realidad le ocurrió al reconocido Jara, son sutiles. Cada espectador tendrá su dramaturgia, y posible reflexión, otro de los objetivos planteados.

Recomendaciones o Reflexiones finales.

- Explorar nuestra propia realidad, el teatro es una vía para mostrar lo que pasa sin tapujos, con respeto, pero sin mordazas.
- Cada grupo social, si bien forma parte de un todo, tiene sus propios colores, sus propias formas de entenderse, si se plantea el objetivo de llevarlas a las tablas, la fuente para crear, se vuelve infinita.
- No hay que preocuparse por cómo vivir del teatro, sino de qué haríamos sin él.

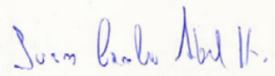
Abstract

The Subtlety in Victor Jara

Creation of a Theatrical Production from the Life and Songs of Victor Jara Based on the Epic-Theatre Principles

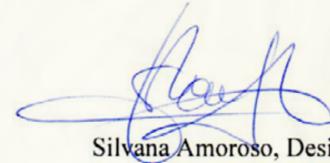
This research studied the life of Victor Jara as the inspirational source for a theatrical production that narrated a tragic story through subtlety achieved through the combination of literary figures and songs. The dramaturgy for the play was generated based on bibliographic research. For the staging, the method creation-action, as well as tools derived from the epic-theatre were employed. In the end, a drama that fusions music and text was obtained.

Key words: Victor Jara, epic-theatre, subtlety, musical theatre, drama theatre.



Juan Carlos Abril Hervas

Code 76712

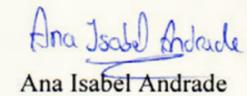


Silvana Amoroso, Designer.

Thesis director



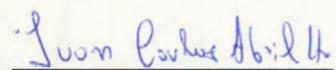
Translated by,


Ana Isabel Andrade

La sutileza en Víctor Jara. Todo el tema de tesis
Creación de un montaje teatral, a partir de la vida y canciones de Víctor Jara, basado en principios del teatro épico.

Esta investigación indagó sobre la vida de Víctor Jara como fuente de creación para un montaje teatral, en donde se pudo relatar una historia trágica a través de la sutileza, lograda a partir de la combinación de figuras literarias, y canciones. Para este propósito, se acudió fundamentalmente el método bibliográfico de investigación, a partir del cual se generó la dramaturgia para la obra. En el montaje se utilizó básicamente el método de creación acción, al igual que herramientas provenientes del teatro épico. Al final se obtuvo un drama, donde existió una fusión entre lo musical y el texto.

Palabras clave: Víctor Jara, teatro épico, sutileza, teatro musical, drama teatral.



Juan Carlos Abril Hervas
Código del estudiante 76712



Dis. Silvana Amoroso
Directora de tesis