

Reseñas

MAURICIO BARRÍA
E IVÁN INZUNZA

EDICIONES OXÍMORON

SANTIAGO DE CHILE, 2023

ISBN: 978-956-9498-49-7

404 PÁGINAS

Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019

FERNANDO ABBOTT

Pontificia Universidad
Católica de Valparaíso

La adecuación entre pensamiento y realidad es la historia de un desencuentro que, signando por completo la modernidad, carcome hasta nuestros días no sólo la estabilidad de las ciencias y las artes, sino las categorías que organizan el quehacer humano. Crisis que la ingente cantidad de libros y obras que circulan en nuestro contexto evidencia en sus (desesperadas, muchas veces) tentativas de explicación y/o resolución. Dentro de esta profusión –estriada en las ideas de posmodernidad y populismo, alteridad y feminismo, antropoceno, nuevos materialismos, y un inabarcable etcétera– el concepto de *política* se reviste de una comprometedor trascendencia, pues allí comparece lo teórico con lo práctico, la promesa con la decisión, la memoria con el porvenir y la identidad con su otro, por lo que la pregunta por la posibilidad de un *arte político*, hoy, nos enfrenta a la complejidad de una dispersión epistémica que –pandemias y revueltas mediante– *Escenas políticas: teatro entre revueltas 2006-2019* (Oxímoron, 2023) responde de manera sagaz, pues lejos de hacer reposar dicha expectativa sobre la endeble garantía de un programa político, sitúa su trazado en la apertura latente en toda escenificación.

Décadas atrás, y bajo la desoladora constricción de una dictadura militar empecinada en sofocar toda reflexión, Patricio Marchant (2000) señalaba la necesidad de crear, en contra de toda narrativa victoriosa de la historia, *escenas* de escritura que estremecieran al cuerpo y el pensamiento trenzando imágenes que funcionaran como prismas para abrir el sentido. Esta inquietud –afín a la *imagen dialéctica* benjaminiana, y estrechamente ligada al decurso del pensamiento estético en Chile– dialoga fecundamente con lo que Mauricio Barría e Iván Inzunza nos ofrecen en su libro: una cartografía de prácticas teatrales que, al producir un desajuste en la sensibilidad, empujan al espectador hacia una dimensión reflexiva, crítica, cuyo potencial emancipador es inherentemente político. Ciertamente, la inviabilidad

de abordar aquí el abundante número de obras y referencias en que los autores ahondan –pese a que refieran a un número restringido de obras realizadas en Santiago de Chile– no nos impide destacar el rol asignado a la dimensión sensible de la práctica teatral como punto fundamental de su análisis. Se trata de comprender que lo político de una práctica teatral no se predica únicamente por la referencia hacia un “tema político”, sino que esta se decide también en el trabajo sobre sus *medios*: el conjunto de procedimientos que produce la percepción, buscando así lo político *en* el teatro, en este como máquina de representación y de su consiguiente “política de la percepción” (p. 92).

Importante es para los autores reparar en lo que Déotte (2012) ha definido como un *aparato*: el conjunto de procedimientos y mediaciones técnicas que configuran la aparición de un fenómeno, acentuando así el modo en que la especificidad de la obra *afecta* su percepción. No existe percepción neutra, y este es el punto de partida para enfoque teatral que se presenta él mismo como un *aparato performativo* ya que, al tomar como objetivo dicha mediación, expone “el proceso mismo de investigación y análisis de producción –su metodología artística–, y con ello se expone como dispositivo de producción, de control, de programación o normativización de la percepción” (p. 99). De modo que se presta atención a lo que una obra *hace*, valiéndose para ello de distintos lenguajes, materialidades, disciplinas y soportes, inclinándose hacia una condición propiamente *transmedial* que delinea un teatro que busca preguntas antes que respuestas, que enfatiza en sus condiciones de *presentación* más que en sus temas —ampliando así el sentido político del arte al exceder las categorías tradicionales de un teatro crítico (de denuncia) o militante (programático), aunque de ningún modo subestimando las motivaciones y alcances pedagógicos o estratégico de estos.

Dicha perspectiva permite a los autores transitar por la historia reciente del teatro nacional –sin caer en historicismo alguno– identificando una heterogeneidad de prácticas políticas al interior del teatro. El primero de los tres capítulos del libro establece los elementos centrales de una *pospolítica* –el descrédito por la política tradicional característico del capitalismo tardío– que, marcadamente desde el “retorno a la democracia”, ha sido la tonalidad en que las disputas estético-políticas han tenido lugar. Ella remite a la evidente continuidad de los esquemas político-económicos dictatoriales en democracia (Follegati, 2019;

Moulian, 2002) y su consecuente gramática de los acuerdos (Mella, 2011), pero es también aquí donde el teatro –en un arco que transita por las obras de Andrés Pérez y Alfredo Castro, pasando por Galemiri y Griffiero, sólo por nombrar algunas– tensó la matriz ideológica postdictatorial al tejer una politización del arte allí donde este debía permanecer servil a la política institucional: la parodia, la sátira, la irrupción de subjetividades marginadas, fueron herramientas que engarzaron de manera inédita procedimientos y temas cuyo efecto político se cifra en lo contrahegemónico.

Inseparable de un neoliberalismo imantado por el cinismo (Fisher, 2018; Rojas, 2014), la fetichización nostálgica del pasado y el creciente establecimiento de una corrección política desmantelada de toda distancia crítica, a partir de los años 2000’ autores como Pérez, Calderón e Infante lograron inscribir desvíos tanto en contenidos políticos como estrategias teatrales –el trauma y el cuerpo, la autotematización del teatro o la deconstrucción de la representación, entretejidas sobre insumos posdramáticos y performáticos–, operando como *hitos críticos* que interactuaron con el *giro historiográfico* abierto en el país durante los años 90s, el cual refiere a enfoques conceptuales y metodológicos que buscan disputar la hegemonía narrativa característica de los estados-nación fundada principalmente en el desplazamiento sacrificial del *otro*, estando así ante una “elaboración del relato histórico en la disputa del pasado y en la pugna de los propios modos de relatar” (p. 72), que enfatiza el carácter de “espacio de reflexión sensible –e incluso en un laboratorio–” (p. 85) de un teatro que repolitiza la memoria.

El periodo analizado con mayor detención desde el segundo capítulo se ubica entre las revueltas estudiantiles originadas en el año 2006 (cuyo auge fue en 2011), y que inauguran en su desobediencia el cierre simbólico de la Transición, y los eventos de octubre de 2019 junto a todos los procesos que este abre. En este campo, una serie de poéticas teatrales han tenido como eje la recuperación y resignificación de la memoria, catapultados por los eventos del Bicentenario de la Nación (2010) y la conmemoración de los cuarenta años del Golpe Militar (2013). Entre estas coordenadas, se conflictúa con el espíritu celebratorio de la primera y con los lugares comunes de la segunda, teniendo como denominador común el hecho de que la memoria es una *producción* en permanente disputa. Aquí, uno de los aspectos

más relevantes de las creaciones es el *documentalismo* en cuanto incorporación de referencias, pruebas de una realidad, marginadas del régimen de visibilidad oficial: relatos, imágenes, materialidades, testimonios entrecruzados junto a la ficción, el montaje y los recursos mediales, provocando un desorden en la lógica del *archivo* y la *historia*.

Para ejemplificar dentro de la abundante muestra de trabajos, *Ele (la oficina)* (Teatro Versión Oficial, 2008) visibiliza cómo, recurriendo a tácticas represivas propias de la dictadura, los equipos de contrainteligencia de la Concertación ejercieron violencia de Estado en contra de grupos de resistencia popular. Este levantamiento de archivos desde la óptica transmedial ciertamente es significativo –pues los documentos, testimonios e imágenes son expuestos directamente en escena–, e importante respecto a sus efectos directos en el medio nacional, pero es por este espíritu periodístico, militante, que la ficción y experimentación escénica se ven hipotecadas por la impronta (contra)informativa. Distinto es el caso de *Allende, un acontecimiento teatral* (C.A. Kapital, 2009), en donde fragmentos de discursos del expresidente entran en un montaje ficcional donde los lenguajes escénicos y audiovisuales multiplican la “potencia retórica de estos materiales” (p. 118), entrecruzando abiertamente experiencia escénica y reflexión histórica. En esta línea, *Proyecto Villa* (Contreras y Cajas, 2019) configura una experiencia inmersiva en donde el espectador debe recorrer una instalación que recrea, según los testimonios recolectados por la investigación, una casa allanada por militares. Aquí la (in)familiaridad de los objetos, el hecho de caminar, la música, sonidos e iluminación del ambiente no sólo desestabilizan los límites entre lo íntimo y lo público de la memoria, sino las fronteras mismas entre espectador y obra.

A lo largo del texto diferentes realizaciones responden, según distintos niveles de inclusión y exclusión, a los ámbitos de lo crítico, lo militante y/o los aparatos performativos, pero es también la exigencia *ética*, como eje de la puesta en escena, una de las marcas en las propuestas teatrales recientes, ya que en ella coagulan los desafíos y aporías de las luchas sociales. *Ñi pu Trewen* (Teatro Kimvn, 2009) es ejemplar al respecto: como resultado de una investigación participativa entre el equipo y un grupo de mujeres mapuche, el objetivo principal es mostrar sus biografías teniendo como elemento el acto colectivo de tejer. Nos encontramos ante los *documentos vivos* que ellas mismas

constituyen, fisurando las formas tradicionales de la representación, ya que aquí la mediación es atenuada por el hecho de que ellas no actúan un guion, sino que trabajan sobre sus memorias y reflexiones, trastocando tanto la linealidad dramática como la función del director/autor, puesto que su propósito es prolongar la urdimbre colectiva: fórmula que va en línea con otros procesos de investigación abordados en el libro, caracterizados por la interdisciplina, horizontalidad, autogestión y la directa participación con territorios.

Entre revueltas, el desarrollo escénico en Chile evidencia un clinamen hacia la *praxis* política expresado en su denuncia ante las situaciones de injusticia, su función dentro de acciones programáticas de distintas agrupaciones o movimientos –en donde el trabajo de *LasTesis* se muestra paradigmático– y/o revelando la naturaleza artefactual de la representación escénica. Repolitización que el tercer capítulo del libro inscribe en los bordes problemáticos de la política tradicional: los feminismos y las disidencias sexuales, la cuestión mapuche, y los fenómenos migratorios conforman una *alteridad* desestabilizadora que, desde el teatro, se ha expresado en la entrada en escena de nuevas subjetividades, temáticas y lenguajes.

Si la mentada política tradicional ha trabajado representando, suplantando, al otro, observamos que durante los últimos años la emergencia, la insurgencia, de la alteridad –en sintonía con el decir *¡presente!* apuntado por Taylor (2020)– ha irrumpido el orden simbólico, ya no como objetos, sino como sujetos de la representación. Lo que dice también que esta germinación de testimonios e imaginarios es asimismo la escenificación de inéditas sensibilidades, cosmovisiones e imaginarios colectivos. A todas luces, el feminismo ha sacudido los pilares de una sociedad tan conservadora como la chilena, siendo visto su poder denunciante, desmitificador y liberador como un verdadero peligro para ciertos grupos. Considerando, por ejemplo, las acciones en torno a #NiUnaMenos en 2016 desde sus componente escénicos, *Otras* (Teatro Público, 2015) figura como una bisagra entre teatro y acción política, teatro militante y aparato performativo, al exponer en diferentes cuadros la violencia histórica ejercida contra la mujer, generando conciencia y vías de autoeducación emancipatorias tanto en escena como territorialmente al vincularse directamente con el público a través de otras actividades. Por otra

parte, *María* (Zúñiga, 2021) aborda esta marginación histórica desde el lugar –el desafío– de la reescritura de aquella voz ausente en el archivo (artístico, literario, histórico), valiéndose para ello tanto de la ficción como de los recursos mediales: la voz femenina figura multiplicada, perturbadoramente polifónica, evocando la inimaginable magnitud de las voces silenciadas. Mientras que frente a lo mapuche, además del ya mencionado Teatro Kimvn, se destaca tanto el trabajo de Teatro a lo Mapuche, con *Ka kiñe, Ka kiñe* (2018) como del Colectivo Epew, con *Panarife* (2017), un recorrido colectivo a través de Santiago que conjuga dispositivos de escucha y actuaciones, enfrentando al “espectador” ante lugares significativos de la migración mapuche campo-ciudad, proponiendo así al caminar como una política de la memoria. Por último, *Fulgor* (Niño Proletario, 2016) ha hecho patente que si bien las autorías propiamente migrantes no han tenido lugar (aún) en la escena local, el objeto como tal, expresado en los problemas como la xenofobia y el racismo, comprende una fuerza que subvierte no sólo el archivo del que escapa, sino los modos de producción de la imagen de la alteridad: valiéndose de distintos lenguajes y soportes, *Fulgor* elabora imágenes, atmósferas y cuadros que señalan que lo migrante es un significante que puede ser pensado más allá de los lugares comunes de la victimización o criminalización.

Así, el trabajo de Barría e Inzunza –del que hemos expuesto una parte mínima aunque panorámica– no busca leer una teoría o desentrañar algún programa detrás de las prácticas escénicas, sino consignar las operaciones que, dentro de ellas, las hacen por sí mismas operaciones, revueltas críticas. Si la arena de combate de la política es inseparable de un trabajo sobre la sensibilidad y las ideas que modulan la memoria y la imaginación, *Escenas políticas* abre una brecha crítica al repolitizar, justamente, la percepción, eludiendo ágilmente la semántica de la derrota o el apocalipsis hoy extendidas. Nos encontramos por ello frente a un valioso libro, imprescindible no sólo para leer los efectos de sensibilidad que transitan entre la estética y la política, la memoria y el porvenir, sino para empujarnos a escribirlos, ponerlos en escena, a comprender que en el vértigo de la re-vuelta centellean los mundos que transforman el espacio donde comparecemos.

REFERENCIAS

- BARRÍA JARA, M., & INSUNZA FERNÁNDEZ, I. (2023). *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Oxímoron.
- DÉOTTE, J.-L. (2012) *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. Metales Pesados.
- FISHER, M. (2018). Capitalist realism: Interviewed by Richard Capes [2011]. En *K-Punk* (pp. 637-669). Repeater books.
- FOLLEGATI, L. (2019). ¿Posdictadura o Transición? Propuestas conceptuales para la historia actual. En *Golpes a la memoria* (pp. 219-237). Taller Escuela Gráfico Editorial.
- MARCHANT, P. (2000). Discurso sobre los ingleses. En *Escritura y temblor* (pp. 27-31). Cuarto Propio.
- MELLA, M. (2011). Los intelectuales de los Centros Académicos Independientes y el surgimiento del concertacionismo. En M. Mella (Ed.), *Extraños en la noche. Intelectuales y usos políticos del conocimiento durante la transición chilena* (pp. 153-194). RIL.
- MOULIAN, T. (2002). *Chile actual: Anatomía de un mito* (Tercera edición). LOM.
- ROJAS, S. (2014). *La sobrevivencia cínica de la subjetividad*. Cuadro de Tiza.
- TAYLOR, D. (2020). *¡Presente! La política de la presencia*. Ediciones UAH.

RECEPCIÓN: 13/07/2023

ACEPTACIÓN: 31/07/2023

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Abbott, F. (2023) Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019. *Teatro*, (9), 247-253.