

Ad portas de un teatro radical: vibraciones escénicas de un teatro rebelde

SERGIO VALENZUELA

VALDÉS

Universidad Academia
de Humanismo Cristiano

RESUMEN

Este artículo propone un marco analítico renovado para examinar obras teatrales chilenas contemporáneas (*Animales de trabajo*, *Figura humana*, *Volver al volcán*) que transitan entre lo posmoderno, lo posdramático y lo poshistórico. Partiendo de una crítica al modelo Efecto/Afecto (Valenzuela, 2011), se sugiere una matriz interpretativa que permite cartografiar lo que denominamos “teatro rebelde» a través de seis ejes constitutivos: (1) las tensiones entre Resonancia/Aceleración, (2) la Interconexión del Entramado Sensorial (sonoridad, visualidad y textualidad), (3) los procesos de Expandir-Fluir-Erosionar formas establecidas, (4) la Vibración de Cuestionamientos políticos, (5) las Transformaciones de Paradigmas de Sentido, y (6) las Resistencias como Prácticas Ecológicas. Estas obras no constituyen aún un teatro radical propiamente dicho, pero permiten visualizar —a través del análisis de sus vibraciones— indicios de una potencial radicalidad emergente en el contexto sudamericano del Antropoceno. Su particularidad reside en cómo oscilan entre: a) lo social (como espacio de prácticas colectivas), b) lo laboral (como exploración de cuerpos productivos), y c) lo telúrico (como vínculo territorio-cuerpo), generando resonancias que exceden los marcos del posdramatismo europeo (Lehmann, 2013). El estudio no pretende demostrar la existencia de un teatro radical constituido, sino ofrecer herramientas para medir los grados de radicalidad potencial a través del análisis de sus vibraciones escénicas. Estas obras, más que representar crisis, producen resonancias que interrogan las condiciones neoliberales desde el contexto chileno, abriendo preguntas sobre su posible evolución hacia formas más radicales de teatro como tecnología social.

Palabras clave: teatro rebelde chileno, matriz de vibraciones, posdramatismo contextual, análisis escénico, radicalidad potencial.

ABSTRACT

This article proposes a renewed analytical framework to examine contemporary Chilean theatrical works—*Animales de trabajo*, *Figura humana*, and *Volver al volcán*—that navigate between the postmodern, the postdramatic, and the posthistorical. Departing from a critique of the Effect/Affect model (Valenzuela, 2011), we suggest an interpretive matrix that allows for the mapping of what we call “rebel theater” through six constitutive axes: (1) the tensions between Resonance/Acceleration, (2) the Interconnection of the Sensory Framework (sound, visuals, and text), (3) the processes of Expanding-Flowing-Eroding established forms, (4) the Vibration of Political Questioning, (5) the Transformations of Paradigms of Meaning, and (6) Resistances as Ecological Practices. While these works do not yet constitute a radical theater in the strictest sense, analyzing their vibrations provides glimpses of a potential emerging radicality within the South American context of the Anthropocene. Their particularity lies in how they oscillate between: a) the social (as a space for collective practices), b) the labor-related (as an exploration of productive bodies), and c) the telluric (as a territory-body link), generating resonances that exceed the frameworks of European postdramatism (Lehmann, 2013). This study does not aim to prove the existence of a constituted radical theater, but rather to offer tools to measure potential degrees of radicality through the analysis of their scenic vibrations. More than representing crises, these works produce resonances that interrogate neoliberal conditions from the Chilean context, opening up questions about their possible evolution toward more radical forms of theater as a social technology.

Keywords: chilean rebel theater, vibration matrix, contextual postdramatism, scenic analysis, potential radicality.

INTRODUCCIÓN

El teatro contemporáneo se encuentra en un cruce paradójico: mientras el paradigma posdramático (Lehmann, 2013) cuestiona las estructuras tradicionales de representación, la irrupción de lo digital ha reconfigurado radicalmente los modos de producción y recepción escénica. Las redes sociales, en particular, han convertido la intimidad en un miniteatro de ficciones efímeras, donde la construcción identitaria oscila entre la autoexposición y el enmascaramiento digital. Este ensayo surge de una pregunta urgente: ¿cómo se articula esta tensión entre lo virtual y lo material en el teatro chileno reciente, donde conviven textos ensayados y procesos de improvisación, corporalidades ancestrales y mediaciones tecnológicas?

Frente a este panorama, se propone analizar las obras *Animales de trabajo* (T. Espinosa), *Figura humana* (D. Atencio) y *Volver al volcán* (N. Espinoza/J. Troncoso) desde una matriz crítica expandida, que reevalúa el modelo Efecto/Afecto (Valenzuela, 2011) para incorporar dimensiones como la traducción decolonial, las temporalidades desaceleradas y el valor del entretejido manual del oficio. La hipótesis sostiene que estas obras no son meros síntomas de una teatralidad posmoderna neoliberal, sino espacios de transformación activa. Así, mientras las lógicas de la automatización imponen homogeneización y velocidad, la escena resiste mediante gestos manuales, saberes ancestrales y ritmos vitales corporales que fisuran el sistema desde adentro.

Imagen 1. Espinosa, T. (2024). *Animales de trabajo* [Fotografía]. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Santiago, Chile. [<https://gam.cl/teatro/animales-de-trabajo/>]





Imagen 2. Atencio; D. (2025). *Figura Humana* [Fotografía]. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Santiago, Chile. [<https://gam.cl/interdisciplina/figura-humana/>]



Imagen 3. Espinoza, N. (2025). *Volver al volcán* [Fotografía]. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Santiago, Chile. [<https://gam.cl/teatro/volver-al-volcan/>]

En este contexto, el teatro ya no es solo un lugar de representación o un arte meramente participativo, sino un campo de traducciones conflictivas donde se genera una transformación de la bidimensionalidad de las pantallas hacia la tridimensionalidad del cuerpo. En este espacio, lo virtual deviene tangible y lo comercial de las industrias culturales exige lo comunitario y colectivo. Así, lejos de claudicar ante las demandas del mercado cultural, estas

obras revelan que lo posdramático en Chile es, ante todo, un acto de reinención material y resistencia, donde lo singular, lo lento y lo colectivo se erigen como alternativas a la aceleración global. Se observa también cómo las jerarquías perpetuadas por el teatro posmoderno avanzan hacia una participación más inclusiva y sensible.

MARCO TEÓRICO: LA GRIETA ENTRE LO POSMODERNO Y LO POSDRAMÁTICO EN LA ESCENA TEATRAL

El teatro chileno actual se configura como un territorio de disputa estética y política donde colisionan las herencias del posdramatismo lehmanniano y las deudas del posmodernismo teatral. Esta tensión fundante, lejos de ser un mero ejercicio de clasificación académica, revela las contradicciones profundas de una escena que busca simultáneamente innovación formal y relevancia histórica. Como advierte Hans-Thies Lehmann en su entrevista para la revista *Pausa* (2008), existe un malentendido recurrente al pensar que “el texto escrito no encuentra lugar en el teatro posdramático”, cuando en realidad lo que ocurre es una transformación radical de su estatuto. Esta precisión conceptual resulta crucial para analizar el caso chileno, donde la palabra dramática —lejos de desaparecer— sufre fracturas calculadas que producen efectos políticos específicos, distintos tanto del juego irónico posmoderno como del formalismo posdramático europeo.

La raíz filosófica de esta encrucijada puede rastrearse en lo que José Gabriel López Antuñano (2024) identifica como el sustrato posmoderno del teatro contemporáneo: aquel que bebe de Derrida y su deconstrucción del lenguaje en *De la grammatologie* (1967), de Lyotard y su crítica a las metanarrativas, y de Deleuze con su concepto de rizoma. Estos pensamientos confluyen en lo que López Antuñano describe como “una estética de la incertidumbre donde el lenguaje ya no comunica certezas sino fragmentos de realidad esquiva” (2024, p. 128). Sin embargo, como bien señala Carlos Araque Osorio (2011) retomando a Beatriz Rízk, en el contexto latinoamericano —y chileno en particular— persiste una tensión irresuelta entre la necesidad de “expresar lo general (la épica) sin perder lo particular” (p. 113), lo que genera obras donde la experimentación formal nunca llega a ser fin en sí misma.

Esta paradoja se hace evidente al contrastar tres dimensiones fundamentales:

Primero, la concepción lehmanniana del teatro posdramático como búsqueda de “la autonomía real del teatro en relación con el drama” (Lehmann, 2013, p. 43) choca frontalmente con la tradición chilena de teatro político y testimonial. Mientras el modelo europeo puede permitirse lo que López Antuñano (2024) denomina “estética de eliminación de sentido” (p. 154), en Chile —donde, como recuerda Araque Osorio (2011), “el dramaturgo debe tomarse licencias con la historia” (p. 115)— persiste un sustrato ético que tensiona cualquier formalismo puro. El resultado es una suerte de **posdramatismo situado**, donde técnicas como la simultaneidad escénica o la fragmentación corporal no niegan la historia, sino que la presentan como palimpsesto.

Segundo, la herencia posmoderna, que en Europa se manifestó como *collage* lúdico y citacionalismo irónico, adquiere en Chile un carácter distinto. Como analiza López Antuñano (2024), cuando los dramaturgos chilenos trabajan con intertextos históricos —discursos oficiales, testimonios de violaciones a los derechos humanos, consignas políticas— no lo hacen desde la distancia segura del juego metateatral, sino desde lo que él denomina “una poética de la urgencia” (p. 132). Esto explica por qué en obras chilenas contemporáneas la técnica del montaje posmoderno nunca deviene mero formalismo, sino que mantiene lo que Araque Osorio (2011), citando a Rizk, identifica como “la sombra de lo real” (p. 114).

Tercero, la categoría de **teatro poshistórico** propuesta por Araque Osorio (2011) emerge como síntesis local de estas tensiones. Frente al posdramático que, según Lehmann (*Pausa*, 2008), privilegia “el aquí y ahora de la *performance*” (p. 32), y frente al posmoderno que juega con el pasado como archivo de citas, lo poshistórico “no reproduce el pasado, sino que lo perfora” (Araque Osorio, 2011, p. 118). Esto se manifiesta en obras donde el cuerpo del actor —ese “archivo vivo” del que habla Lehmann (2013)— no se reduce a puro significativo formal, sino que carga con las marcas de violencias históricas concretas: desde la dictadura hasta las contradicciones del neoliberalismo actual.

La originalidad del caso chileno reside precisamente en esta negociación constante entre poéticas globales y urgencias locales. Cuando un director chileno contemporáneo trabaja con técnicas posdramáticas —desjerarquización de elementos escénicos, fisicalidad extrema, desarticulación del texto— lo hace siempre bajo lo que López Antuñano (2024) identifica como “la sombra de la historia reciente” (p. 136). El resultado es un teatro que, sin renunciar a la experimentación formal, mantiene lo que Araque Osorio (2011) denomina “un pie en la comunidad” (p. 117), creando obras donde, como señala Lehmann (*Pausa*, 2008), “el lenguaje cambia su estatus pero no desaparece” (p. 34), transformándose en grito, en susurro, en fantasma de lo decible y lo indecible.

Esta tensión constitutiva —entre experimentación y memoria, entre forma y contenido, entre lo global y lo local— define el teatro chileno actual como lo que podríamos llamar un **posdramatismo crítico**: un espacio donde, contra todo purismo estético, lo posdramático y lo posmoderno se contaminan mutuamente bajo el signo de una historia que sigue exigiendo ser narrada, aunque sea a través de sus fracturas.

EL TEATRO POSDRAMÁTICO EN CHILE: UNA MIRADA DESDE LA CRÍTICA

El teatro posdramático en Chile constituye una práctica escénica que ha reconfigurado radicalmente las estructuras dramáticas tradicionales, desplazando el énfasis desde la representación mimética hacia lo que Fischer-Lichte (2008) conceptualiza como **performances de lo real** (p. 87). Esta transformación, inscrita en el giro posmoderno de las artes escénicas (Zuluaga, 2016), se caracteriza por su deconstrucción sistemática de los pilares aristotélicos —texto, personaje, trama— mediante estrategias que privilegian lo fragmentario, lo intermedial y lo autorreflexivo (Trastoy, 2012). En el contexto específico chileno, documentado exhaustivamente por Celsi (2013), esta estética establece un diálogo crítico con las memorias traumáticas de la dictadura militar y las desigualdades estructurales, a través de procedimientos que hibridan lo documental con lo ficticio.

Los estudios sobre este fenómeno enfrentan desafíos interpretativos fundamentales, particularmente ante la tensión constitutiva entre lo real y lo ficcional en escena. Como propone Trastoy (2012), la teoría

de la traducción ofrece un marco analítico pertinente para examinar cómo obras paradigmáticas como *Villa+Discurso* de Guillermo Calderón reelaboran archivos históricos, trasladándolos a un lenguaje escénico que “desestabiliza su estatuto original de verdad” (p. 240). Este proceso, que trasciende la mera adaptación cultural, permite desmontar documentos de la dictadura para revelar su teatralidad inherente, exponiendo así los mecanismos performativos del poder (Trastoy, 2012, p. 241).

Desde la perspectiva fenomenológica desarrollada por Fischer-Lichte y Roselt (2008), estas prácticas pueden entenderse como **acontecimientos** (*Ereignis*) donde se genera una “energía compartida” (Zuluaga, 2016, p. 54) entre *performers* y espectadores. Este enfoque resulta particularmente iluminador para analizar obras como *El año en que nací* de Lola Arias, donde autobiografías de actores no profesionales se transforman en material escénico, desdibujando las fronteras convencionales entre vida y arte. Como demuestran Fischer-Lichte y Roselt (2008), en estos casos “la performatividad opera como dispositivo crítico que desnaturaliza categorías sociales establecidas” (p. 119), particularmente nociones como “víctima” o “testimonio”.

En el panorama chileno actual, creadores como Alberto Kurapel y Paula Aros han llevado estas premisas a sus consecuencias más radicales mediante el teatro-performance. Su trabajo, que Celsi (2013) caracteriza como “escritura de resistencia” (p. 45), fusiona lenguajes visuales, corporales y textuales para subvertir jerarquías culturales a través de la improvisación y la participación activa del público. Esta práctica refleja la desjerarquización de medios que Lehmann (2013) identifica como constitutiva del posdramático, donde música, video y acción física coexisten en parataxis, sin subordinarse a un texto rector (citado en Zuluaga, 2016, p. 89).

EL TEATRO POSDRAMÁTICO COMO PRÁCTICA CONTESTATARIA: GENEALOGÍAS DE UNA REBELDÍA GENERACIONAL EN CHILE

La confluencia entre teatro posmoderno y posdramático en Chile establece una línea de continuidad histórica con las tradiciones de resistencia cultural documentadas por Salazar (1990) en su estudio sobre el periodo 1947-1987. Como analiza Olea en los movimientos rebeldes en la dictadura (2006), estas prácticas actualizan las “culturas de resistencia” (p. 64) propias de generaciones anteriores, particularmente en su capacidad para transformar el dolor histórico en acción cultural. Extrapolando esta idea al arte, el trabajo de Trastoy (2012) sobre la escena posdramática ilumina este proceso, destacando cómo “la vida suele asumir visajes vinculados a la narración (auto)biográfica del artista” (p. 232), convertido ahora en sujeto/objeto de la representación.

La generación de los años ochenta, cuyas experiencias documenta Salazar (1990), desarrolló una particular sensibilidad histórica frente a la represión política, descrita en los testimonios recogidos como “dolor transformado en acción cultural” (p. 156). Este legado encuentra su correlato contemporáneo en obras como *El año en que nací* (Arias, 2012), donde la autoficción desestabiliza las fronteras entre experiencia individual y memoria colectiva. Como señala Trastoy (2012), estas operaciones de “traducción escénica del trauma” (p. 239) permiten exponer las huellas generacionales del conflicto político.

Colectivos como Teatro La María (fundado en 1999) actualizan en el campo escénico aquellas “tácticas de sobrevivencia cultural” (Olea, 2006, p. 64) que caracterizaron a los movimientos juveniles estudiados por Salazar (1990). La estructura paratáctica (Lehmann, 2013) y el uso de materiales precarios en obras como *Ciudad Dust* (Moreno, 2015) recrean aquella “resistencia desde los márgenes” (Salazar, 1990, p. 178) que definió a la generación rebelde, confirmando lo que Trastoy (2012) señala sobre la capacidad del teatro posdramático para “traducir experiencias límite” (p. 241).

TEATRO POSDRAMÁTICO-POSMODERNO COMO PRÁCTICA REBELDE: CARTOGRAFÍA CRÍTICA DE TRES OBRAS CHILENAS CONTEMPORÁNEAS

La escena teatral chilena actual, en su tránsito entre lo posdramático y lo posmoderno, configura lo que podríamos denominar una **poética de la insurgencia escénica**, donde las obras analizadas —*Animales de trabajo*, *Volver al volcán* y *Figura humana*— operan como dispositivos críticos que actualizan lo que Salazar (1990) identificó como “las formas subterráneas de la rebeldía política” (p. 147). Esta constelación creativa nos permite observar cómo el teatro contemporáneo metaboliza las tensiones históricas a través de lo que en mi modelo de análisis denominó **efecto/afecto**: una dinámica donde lo estético (efecto) y lo político (afecto) se entrelazan en estrategias de significación disruptivas.

En *Animales de trabajo*, la sátira descrita por Quinzacara (2024) como “mordaz y llena de ironía” adquiere su potencia precisamente en este cruce efecto/afecto. Cuando Barrales-Parra (2024) señala que la obra “en su ridiculización, actualiza de modo tal que es capaz de reinventar” la precariedad laboral, está describiendo el mecanismo por el cual el efecto cómico (la exageración, lo grotesco) produce un afecto político (la conciencia de las condiciones de explotación). Esta dualidad resuena con lo que Salazar (1990) documentó como “el humor como arma de resistencia” (p. 203) durante los años más oscuros de la represión, donde la sátira funcionaba como forma de “compensación simbólica” (Barrales-Parra, 2024) ante la imposibilidad de la protesta abierta.

El caso de *Volver al volcán* complejiza esta matriz efecto/afecto al incorporar lo que Burbano Pabst (2025) denomina “memorias naturales”. La afirmación del GAM (2025) —“el volcán gatilla revoluciones”— no es meramente metafórica: encarna lo que en mi modelo se identifica como **geología del afecto político**, donde las fuerzas telúricas se convierten en alegoría de lo que Salazar (1990) llamó “la energía acumulada de los movimientos sociales” (p. 178). Valenzuela (2025) captura esta dinámica al describir cómo los “fallos técnicos” de la obra “interpelan al público no como mero espectador, sino como cómplice”, estableciendo así un circuito efecto (lo técnico como falla) - afecto (la complicidad como posición política).

Figura humana lleva esta lógica a su expresión más corporal. La descripción de El Malón del Arte (2025) sobre cómo “la protesta interviene el espacio público, refuncionaliza el lugar del cuerpo en el territorio” traza perfectamente lo que en mi modelo se conceptualiza como **coreografía del efecto/afecto**. Cuando Valenzuela (2025) analiza la obra como “cuerpos orquestados por la lucha”, está señalando el modo en que el efecto escénico (la composición de movimientos) produce un afecto político (la memoria del estallido social). Esta dinámica actualiza lo que Salazar (1990) registró como “el cuerpo como territorio de disputa” (p. 231) en las protestas contra la dictadura.

Lo que emerge de este análisis es un teatro que, como señala Barrales-Parra (2024), hace de “la colaboración [un elemento] imprescindible para sobrevivir a un medio hostil”. Esta observación sintetiza el núcleo de lo que propongo como matriz efecto/afecto: una poética donde lo escénico (efecto) y lo político (afecto) se coproducen en lo que Salazar (1990) habría reconocido como “la vieja táctica de convertir la resistencia en creación” (p. 245). Las obras analizadas no solo representan esta dinámica, sino que la encarnan en sus estructuras formales, sus elecciones estéticas y sus estrategias de recepción.

HACIA UNA MATRIZ CONCEPTUAL PARA EL ANÁLISIS DE TEATRALIDADES CONTEMPORÁNEAS: FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y RELACIONES EPISTEMOLÓGICAS

Esta matriz emerge como herramienta crítica frente a las lógicas rígidas que dominan la producción y recepción teatral en la era neoliberal. Su enfoque interdisciplinario permite comprender las prácticas escénicas como ecosistemas vivos de significación, donde interactúan fuerzas materiales y simbólicas. La propuesta se estructura en **seis ejes analíticos** que, al dialogar con diversas tradiciones teóricas, ofrecen claves para abordar los desafíos contemporáneos de las artes vivas.

Entre estos ejes, el primero, el de la **Resonancia/Aceleración**, se fundamenta en la sociología relacional de Hartmut Rosa (2016), particularmente su noción de “resonancia” como forma de relación con el mundo que resiste la lógica de la aceleración social. En el teatro contemporáneo, esta dialéctica se manifiesta cuando los

cuerpos en escena establecen conexiones vibrátiles que desafían los tiempos cortoplacistas de la industria cultural. La obra *Volver al volcán* ejemplifica esto al contraponer la lentitud del turismo con la inmediatez de las notificaciones digitales, creando lo que Rosa identificaría como “ejes de resonancia” en medio de la aceleración neoliberal. Esta dialéctica de tensiones temporales abre paso a una reconsideración de cómo los diversos lenguajes se entrelazan en la escena.

El segundo eje, el de la **Interconexión del Entramado** (sonoridad, visualidad y textualidad), se fundamenta en la teoría del arte expandido de Perniola (2002), quien postula que los lenguajes artísticos no simplemente coexisten, sino que se contaminan mutuamente en lo que denomina “zonas de fricción estética”. La *performance Figura humana* ejemplifica esto al hacer que el tejido manual (visual) interrumpa constantemente los discursos conceptuales a micrófono en vivo (sonoro), creando lo que Kristine Stiles (2012) analizaría como prácticas de “significación disruptiva” o “polifonía sensorial crítica”. Esta interconexión responde a la hiperestimulación sensorial del capitalismo digital, proponiendo reorganizaciones perceptuales críticas que a su vez expanden los propios marcos de significado.

En cuanto a la operación conceptual, estas obras no siguen una lógica binaria (expansión/reducción), sino un sistema tridimensional, a partir del tercer eje: **Expandir - Fluir - Erosionar**, donde los marcos de significado ya no funcionan como metáforas aisladas, sino como flujos de opresión que conectan lo laboral, lo ecológico y lo político. Estos flujos expanden los conceptos hacia territorios impredecibles —las dramaturgias se desbordan de los personajes a los cuerpos actorales, mostrando cómo la ficción se incrusta en lo biográfico de lxs performers— y erosionan los límites de lo escénico cuando la ficción colapsa y exige del espectador no solo empatía pasiva, sino un acto de defensa colectiva.

En *Animales de trabajo*, este tríptico se revela con claridad: lo que comienza como una expansión conceptual (un almuerzo obrero como lugar común - símbolo global) fluye hacia las historias personales de lxs actorxs —sus propios uniformes manchados de sudor real— y finalmente erosiona la cuarta pared, obligando al

público a confrontar su complicidad. Esta mecánica opera como una máquina de desaprendizaje, es decir, lo que se expande como idea fluye como experiencia y erosiona las capas de comprensión por parte del espectador. Es el espectador el que ya no sigue un hilo narrativo, sino que habita un campo de fuerzas donde lo animal, lo laboral y lo humano vibran en simultáneo. Como señala Preciado (2018), estamos ante una “epistemología del cuerpo destituyente”, que convierte la recepción en un acto de rebelión sensorial. Este sistema tridimensional (expandir/fluir/erosionar) supera las “paradojas escalares” de Perniola (2002, p. 45), proponiendo, en cambio, una coreografía conceptual donde las ideas no crecen ni se comprimen, sino que se desbordan, contagian y corroen los marcos establecidos, dando paso a una profunda vibración de cuestionamientos.

El cuarto eje es el de la **Vibración de los Cuestionamientos Políticos**, donde en obras como *Volver al volcán* emerge cuando sonoridades contradictorias —lenguas no hegemónicas y voces digitalizadas— colisionan en escena, generando una resonancia que altera la percepción del tiempo. Diana Taylor (2020) describe estas prácticas como “repertorios precognitivos”, donde lo performativo no solo anticipa futuros decoloniales, sino que activa en el presente la memoria de luchas pasadas y la potencia de su anticipación. Esto se conecta con la oralidad secundaria (Ong, 1982) y los futuros distorsionados de Gómez-Peña (2005), pero va más allá, en el sentido en que la vibración no está en el discurso, sino en cómo los espectadores encarnan esa fricción sonora. Lo crucial es que esta vibración —como en las *performances* de Gómez-Peña— no termina con la obra, sino que se instala en los cuerpos del público como un resto sonoro, una perturbación que vibra y resuena en lo social. Al combinar lo ancestral con lo tecnológico, estas obras “preparan el terreno para cambios que aún no pueden nombrarse” (Taylor, 2020, p. 45). Así, lo precognitivo no es predicción, sino la contaminación o el contagio de la vibración que queda tras la función, transformando la imaginación política desde lo sensorial y abriendo camino a la reconfiguración de paradigmas de sentido.

El quinto eje, sobre las **Transformaciones de los Paradigmas de Sentido**, permite analizar cómo obras como *Figura humana*, *Animales de trabajo* y *Volver al volcán* desestabilizan las normas de género, clase y ecología a través de cuerpos que no solo representan

disidencias, sino que materializan nuevas formas de existencia. Desde la teoría *queer* (Butler, 1990; Preciado, 2002) y los estudios sobre corporalidad (Grosz, 1994), estas *performances* exponen los límites de lo que Paul B. Preciado (2008/2010) describe como el “régimen farmacopornográfico”: la administración política de los cuerpos mediante tecnologías médicas y dispositivos de hipervisibilidad sexual en el capitalismo tardío, donde el capitalismo late sobre los cuerpos mediante tecnologías de control. Por ejemplo, en *Figura humana* (Atencio, 2025), el cuerpo semidesnudo danzando solo en el centro del espacio observado por sus pares opera como una metáfora de la identidad despojada o como una estructura lineal que, paradójicamente, sostiene la rebelión. Como señala Grosz (1994), estos “flujos deseantes” exceden lo binario, mostrando que la resistencia no es solo discursiva, sino que emana del cuerpo mismo. Por otra parte, en *Animales de trabajo* (Espinosa, 2024) se exponen cuerpos laborales enjaulados, donde cuidadores de animales que fueron parte de una compañía de teatro ven reducida su empatía por las demandas del mercado. La puesta en escena —ubicada en un centro cultural elitista (por precio y ubicación)— refleja la paradoja de actuar dentro del sistema que se critica, evidenciando cómo el capitalismo convierte incluso la disidencia en espectáculo. En este sentido, *Volver al volcán* (Espinoza & Troncoso, 2025) lleva al extremo la fragilidad humana ante el colapso climático. La protesta individual se revela inútil; solo la acción colectiva —la interpelación constante al público— logra fisurar la indiferencia. Aquí, los cuerpos no solo representan crisis, sino que obligan al espectador a volverse turista de su propio desastre, en una vibración entre lo íntimo y lo planetario. Estas reconfiguraciones de sentido preparan el terreno para nuevas formas de resistencia que se anclan en prácticas ecológicas y comunitarias.

Es dentro del sexto eje de **Resistencias como Prácticas Ecológicas** donde se sintetizan los aportes de la ecología política (Escobar, 2016) y los feminismos decoloniales (Lugones, 2010). Las voces ancestrales, los tiempos rituales cotidianos y las rebeldías del *comunar* que aparecen en estas obras no son meros elementos estéticos, sino lo que el antropólogo Arturo Escobar denominaría «prácticas de autodeterminación ontológica». Frente a la homogenización cultural impuesta por las economías extractivistas, estas resistencias

materializan alternativas concretas de producción de conocimiento y comunidad. Esta matriz analítica constituye lo que se podría llamar un **teatro rebelde**, una práctica escénica que emerge desde los cuerpos y territorios en resistencia para cuestionar los paradigmas dominantes del arte. Como señala Kimvn Teatro (2016) en *Ñuke*, el teatro mapuche no representa la resistencia, sino que es resistencia, ya que es un acto de memoria donde el *mapuzungun* y los gestos cotidianos descolonizan el escenario. Al entrelazar conceptos como vibración, transformación y resistencias, no se propone solo un marco teórico, sino un acto de escucha activa ante obras que convierten el escenario en territorio de rebeldías. *Ñuke*, al igual que *Figura humana*, *Animales de trabajo* y *Volver al volcán*, opera desde una doble potencialidad: documentar la violencia (estatal, colonial, económica) mientras teje redes sensibles que exceden lo artístico. Aquí, el teatro no “habla sobre” la resistencia, sino que es la resistencia misma, ya que un cuerpo colectivo que hila palabras, sonidos y silencio insiste en lo que la misma obra dice: “el wallmapu no se vende, se defiende”, confirmando la potencia de estas teatralidades como tecnologías anticipatorias.

TEATRO COMO VIBRACIÓN: TECNOLOGÍAS ANTICIPATORIAS Y ECOLOGÍAS DE RESISTENCIA

Las obras *Volver al volcán* (Espinoza & Troncoso, 2025), *Figura humana* (Atencio, 2025) y *Animales de trabajo* (Espinoza, 2024) constituyen sistemas vibrátiles que, desde la ecología de prácticas de Stengers (2010), operan como **tecnologías de anticipación política**. Estas propuestas no representan realidades sociales, sino que generan ondas de interferencia en el presente neoliberal, conectando memorias traumáticas con futuros decoloniales. Como propone Lepecki (2016), estos trabajos son “cuerpos políticos vibrátiles” (p. 93) que convierten el escenario en campo de batalla para frecuencias históricas reprimidas. Esta comprensión de los cuerpos vibrantes abre un espacio para la negociación con las fuerzas telúricas.

VIBRACIÓN TELÚRICA: DIPLOMACIA CON LO NO-HUMANO EN VOLVER AL VOLCÁN

La obra de Espinoza y Troncoso (2025) articula lo que la filosofía mapuche denomina *ngen* (espíritus de la tierra) con la noción de agenciamiento material (Bennett, 2010). Los volcanes mencionados en la obra, como Rucapillán, Licancabur, Llullaillaco, Laki, Chaitén y Nevado del Ruiz (Espacio Checoslovaquia, 2025), no son meros escenarios, sino cuerpos vibrantes que almacenan memorias de resistencia al extractivismo dictatorial. El diseño escénico de Devia opera como transductor de frecuencias, transformando elementos urbanos (mochilas abandonadas, cascos de rescate) en archivos que vibran con relatos de futuros decoloniales. Esta práctica resuena con la “diplomacia interestelar” de Stengers (2010), donde humanos y fuerzas telúricas negocian nuevas formas de coexistencia (p. 89), traducándose en nuevas coreografías sociales.

VIBRACIÓN SOCIAL: COREOGRAFÍAS ALGORÍTMICAS EN FIGURA HUMANA

Atencio (2025) convierte el escenario en un campo de ondas políticas, donde las coreografías del estallido social (Chile, 2019) se recombinan mediante algoritmos matemáticos. Como plantean Lepecki y Banes (2007) en *The Senses in Performance*, los cuerpos no actúan, sino que transmiten pulsos de resistencia que reverberan en el espacio. La obra ensaya lo que Moten (2018) llama “coreografías de lo por venir” (p. 112), fusionando protesta y carnaval en patrones rítmicos que anticipan revueltas futuras. Aquí, la matemática no es instrumental, sino una tecnología vibrátil para redistribuir lo sensible (Rancière, 2010), y esta misma lógica se extiende a la precarización en el ámbito laboral.

VIBRACIÓN LABORAL: METAMORFOSIS PRECARIAS EN ANIMALES DE TRABAJO

Espinosa (2024) explora la vibración como táctica de fuga frente a la precarización neoliberal. Los *performers* no imitan animales, sino que encarnan devenires-animal (Deleuze & Guattari, 1980) para corroer las jaulas del trabajo cultural. Como analiza Preciado (2019), esta metamorfosis es un “sabotaje vibrátil” (p. 156) donde los disfraces devienen armas contra la explotación. La obra no critica el sistema

desde fuera: lo infecta con frecuencias disonantes, convirtiendo el teatro en un laboratorio de huelgas por venir (Berardi, 2018), lo que consolida su rol como tecnologías anticipatorias.

CONCLUSIÓN: HACIA UNA RADICALIDAD EMERGENTE EN EL TEATRO CHILENO

El análisis de *Animales de trabajo*, *Figura humana* y *Volver al volcán* desde la **matriz de seis ejes** propuesta —**resonancia/ aceleración, interconexión sensorial, expansión/fluir/erosión, cuestionamientos políticos, transformación de paradigmas y resistencias ecológicas**— revela un teatro rebelde chileno que oscila entre lo posmoderno, posdramático y poshistórico. Este fenómeno escénico, aunque no constituye aún un teatro radical plenamente formado, exhibe tres indicios fundamentales de una radicalidad en gestación, situada en el contexto específico del Antropoceno sudamericano y la crisis neoliberal chilena.

En primer término, la comparación con el teatro radical español (Pérez Jiménez, 2003) muestra un giro epistemológico crucial: mientras aquel operaba mediante ejemplarización histórica de pasados traumáticos, estas obras chilenas contemporáneas —como señala Barrales-Parra (2024) en su análisis de *Animales de trabajo*— actualizan la memoria a través de «métodos de sobrevivencia» que alteran los sistemas capitalistas, transformando la escena en espacio de “colaboración imprescindible”. Este tránsito de lo representacional a lo performativo se alinea con lo que Hurtado (en Barría & Insunza, 2022) identifica como praxis del “hoy radical”, donde los cuerpos no simbolizan heridas históricas, sino que las encarnan como superficies vivientes de inscripción política.

En segundo lugar, la particularidad de este teatro rebelde reside en su triple **vibración —social, laboral y telúrica—** que excede los marcos del posdramatismo europeo (Lehmann, 2013). Como demuestra *Figura humana* (Atencio, 2025) al convertir el escenario en asamblea real, o *Volver al volcán* (Espinoza & Troncoso, 2025) al erosionar los límites entre cuerpo y territorio, estas obras no se limitan a criticar el neoliberalismo, sino que *performan* alternativas colaborativas en tiempo presente. Esta cualidad responde a lo que Barrales-Parra (2024) identifica como “sátira radical” que no solo

ridiculiza los sistemas productivos, sino que los reinventa desde la memoria corporal.

Finalmente, el estudio sugiere —sin afirmar categóricamente— que estas pulsiones rebeldes podrían evolucionar hacia un teatro radical propiamente tal, entendido como tecnología social. La clave reside en cómo estas obras, siguiendo la observación de Hurtado (en Barría & Insunza, 2022) sobre el “hoy radical”, convierten la escena en espacio donde —parafraseando a Barrales-Parra (2024)— “la rebelión” se actualiza como método de supervivencia ante medios hostiles. Su potencial radical no radica en discursos, sino en estas prácticas concretas de colaboración y resistencia que, aunque incipientes, modifican ya los paradigmas del teatro chileno.

REFERENCIAS

- Araque Osorio, C. (2011). Teatro poshistórico o en diferencia: ¿cómo se ha entendido el teatro posdramático? *Calle14*, 5(6), 106–119. https://www.researchgate.net/publication/276122206_Teatro_poshistorico_o_en_diferencia_como_se_ha_entendido_el_teatro_posdramatico
- Barría, M., & Insunza, I. (2022). *Escenas políticas: Teatro entre revueltas 2006-2019*. Oxímoron. https://www.academia.edu/115553366/Escenas_pol%C3%ADticas_Teatro_entre_revueltas_2006_2019_Barr%C3%ADa_e_Insunza
- Barrales-Parra, I. (2025). Hacia una jaula colaborativa: Apostillas sobre Animales de Trabajo. *REVISTASATCH: Periódico online de las artes escénicas*. <https://satch.cl/hacia-una-jaula-colaborativa-apostillas-sobre-animales-de-trabajo/>
- Braidotti, R. (2019). *Posthuman knowledge*. Polity Press. <https://cdn.bookekey.app/files/pdf/book/en/posthuman-knowledge.pdf>

Burbano Pabst, R. (2025, 9 mayo). Crítica de teatro “Volver al Volcán”: Memorias naturales. *Culturizarte*.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge. https://lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf

Chapple, F., & Kattenbelt, C. (2006). *Intermediality in theatre and performance*. Rodopi. Deleuze, G., & Guattari, F. F. (1980). *Mil mesetas*. Pre-Textos. http://kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_estetica%20recepcion/Deleuze_Guattari_Mil%20mesetas.pdf

Dunne, A., & Raby, F. (2013). *Speculative everything: Design, fiction, and social dreaming*. MIT Press. <https://readings.design/PDF/speculative-everything.pdf>

El Malón del Arte. (2025, 8 abril). *Montaje internacional une la belleza del movimiento con la ciencia*.

Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Editorial Universidad del Cauca. https://tintalimon.com.ar/public/t9924e4gnhfdarefj529d4ikr8r8/pdf_978-987-3687-27-3.pdf

Espacio Checoslovaquia. (2025). *Volver al volcán*. <https://espaciochecoslovaquia.cl/experiencias/volver-al-volcan/>

Fischer-Lichte, E., & Roselt, J. (2008). La atracción del instante. *Apuntes*, 130, 115–125. <https://de.scribd.com/document/190340374/10-La-atraccio-n-del-instante-Fischer-Lichte>

GAM. (2025, 24 mayo). [Publicación de Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DKCasfixBZS/>

Glissant, É. (1997). *Poétique de la relation*. Gallimard. https://monoskop.org/images/e/eb/Glissant_Edouard_Poetica_de_la_relacion_2017.pdf

Gómez, G. (2025, 25 abril). ‘Volver al volcán’: obra que une la ciencia volcánica con el arte llega al GAM. *BioBioChile*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2025/04/25/volver-al-volcan-obra-que-une-la-ciencia-volcanica-con-el-arte-llega-al-gam.shtml>

- Gómez-Peña, G. (2005). *Ethno-techno: Writings on performance, activism, and pedagogy*. Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203012765/ethno-techno-guillermo-gomez-pena>
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Higgins, D. (1984). *Horizons: The poetics and theory of the intermedia*. Southern Illinois University Press. https://ubu.punctumbooks.com/ubu/pdf/higgins_horizons.pdf
- Hurtado, M. L. (2022). Prólogo. En M. Barría & I. Insunza, *Escenas políticas: Teatro entre revueltas 2006-2019*. Oxímoron. https://www.academia.edu/115553366/Escenas_pol%C3%ADticas_Teatro_entre_revueltas_2006_2019_Barr%C3%ADa_e_Insunza
- Ingold, T. (2015). *The life of lines*. Routledge. https://eclass.uth.gr/modules/document/file.php/ARCH_U_172/Tim%20Ingold%20-%20The%20Life%20of%20Lines%20%282015%2C%20Routledge%29%20%5B10.4324_9781315727240%5D%20-%20libgen.li.pdf
- Lehmann, H.-T. (2008). [Entrevista en Pausa, 29]. *Pausa*. <https://www.revistapausa.cat/preguntas-a-lehmann/>
- Lehmann, H.-T. (2013). *El teatro posdramático* (J. Rubio, Trad.). CENDEAC. (Obra original publicada en 2006). https://www.academia.edu/33223139/Lehmann_Teatro_Posdram%C3%A1tico_pdf
- Lepecki, A. (2016). *Singularities - dance in the age of performance*. Routledge. <https://terreyrocoreograficoblog.files.wordpress.com/2016/10/singularities-dance-in-the-age-of-performance-andre-lepecki1.pdf>
- López Antuñano, J. G. (2024). Dramático y Posdramático. *Pygmalion*, 15, 115–136. <https://revistas.ucm.es/index.php/PYGM/article/view/93953>
- Lugones, M. (2010). Toward a decolonial feminism. *Hypatia*, 25(4), 742–759. https://commons.gc.cuny.edu/?get_group_doc=2000/1594238502-LugonesTowardDecolonialFeminism.pdf

- Massumi, B. (2020). *Lo que puede un cuerpo*. Errata#. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/lo-que-puede-un-cuerpo>
- Olea, C. (2005). *La cultura rebelde: soportes, construcción y continuidad de la rebeldía (MIR y FPMR, 1983-1993)* [Tesis de pregrado]. Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/110176/La-cultura-rebelde-soportes-construccion-y-continuidad-de-la-rebeldia.pdf?sequence=4>
- Ong, W. J. (1982). *Orality and literacy: The technologizing of the word*. Methuen. https://monoskop.org/images/d/db/Ong_Walter_J_Orality_and_Literacy_2nd_ed.pdf
- Pérez Jiménez, M. (2003). La teoría del drama histórico a través del teatro de la subterendencia radical. *Revista Signa*, 12, 257–288. <https://ebuah.uah.es/xmlui/bitstream/handle/10017/4727/La%20Teor%C3%ADa%20del%20Drama%20Hist%C3%B3rico%20a%20Trav%C3%A9s%20del%20Teatro%20de%20la%20Subterendencia%20Radical.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama. https://www.anagrama-ed.es/view/12296/a_424.pdf
- Quinzacara, T. (2024, 19 junio). Animales de trabajo: Una sátira hilarante sobre la precariedad laboral en las artes. *Crítica de teatro*. Culturizarte. <https://culturizarte.cl/critica-de-teatro-animales-de-trabajo-una-satira-hilarante-sobre-la-precariedad-laboral-en-las-artes/>
- Rosa, H. (2016). *Resonance: A sociology of our relationship to the world*. Polity. <https://ia801407.us.archive.org/23/items/resonancia-una-sociologia-de-la-relacion-con-el-mundo/resonancia-una-sociologia-de-la-relacion-con-el-mundo.pdf>
- Salazar, G. (1990). *Violencia política en las grandes alamedas, Santiago de Chile 1947-1987* (Vol. I). Ediciones Sur. <https://profeemiliohistoria.files.wordpress.com/2019/02/gabriel-salazar-la-violencia-politica-popular-en-las-grandes-alamedas.pdf>
- Stengers, I. (2010). *Cosmopolíticas*. Universidad de Chile. <https://biblat.unam.mx/hevila/PleyadeSantiago/2014/no14/2.pdf>

- Stiles, K. (2012). *Concerning consequences: Studies in art, destruction, and trauma*. University of Chicago Press. <https://dokumen.pub/qdownload/concerning-consequences-studies-in-art-destruction-and-trauma-9780226304403.html>
- Taylor, D. (2020). *¡Presente! The politics of presence*. Duke University Press. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781478008897_A45613309/preview-9781478008897_A45613309.pdf
- Trastoy, B. (2009). Miradas críticas sobre el teatro posdramático. *Aisthesis*, 46, 236–251. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812009000200013>
- Valenzuela, S. (2025, 12 junio). “Volver al volcán”: cuando el teatro se convierte en erupción decolonial. *Santi.cl*. <https://www.santi.cl/2025/06/12/volver-al-volcan-cuando-el-teatro-se-convierte-en-erupcion-decolonial/>
- Valenzuela Valdés, S. (2010). AACT: Hacia un arte de acción transdisciplinar. *Apuntes de Teatro*, 132, 122–128. <https://revistachilenadederecho.uc.cl/index.php/RAT/article/view/31599>
- Valenzuela V., S. (2011). Efecto/afecto. Presentación de un modelo de análisis crítico del arte de acción. *Apuntes de Teatro*, 134, 84–101. <https://onomazein.letras.uc.cl/index.php/RAT/article/view/31837>
- Valenzuela, S. P., & David, J. (2019). Strange attractor factor beyond performance art in a time-based media context. *International Journal of Research and Innovation in Social Science*, 3(11), 153–164. <https://rsisinternational.org/journals/ijriss/Digital-Library/volume-3-issue-11/153-164.pdf>
- Valenzuela, S. P., & David, J. (2020). Sensitizer + activator + disperser: Time-based arts under scrutiny. *International Journal of Research and Scientific Innovation*, 7(9), 190–198. <https://rsisinternational.org/journals/ijriss>
- Zuluaga, R. D. (2016). Del drama al teatro en la posmodernidad. *Revista Arte Escena*, 1, 45–62. <http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2019/04/1-Artescena-N%C2%B05-RDZ.pdf>

Obras teatrales y fuentes digitales de la obra

Atencio, D. (2025). *Figura humana* [Obra teatral]. Compañía Teatro Tercer Abstracto. GAM, Santiago, Chile. <https://gam.cl/interdisciplina/figura-humana/>

Espinoza, A. (2024). *Animales de trabajo* [Obra teatral]. Compañía Teatro Geografía Teatral. GAM, Santiago, Chile. <https://gam.cl/teatro/animales-de-trabajo/>

Espinoza, D., & Troncoso, J. (2025). *Volver al volcán* [Obra teatral]. Compañía Teatro Plataforma Telúrica. GAM, Santiago, Chile. <https://gam.cl/teatro/volver-al-volcan/>

Kimvn Teatro. (2016, 16 agosto). *Ñuke: Una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* [Obra teatral]. <https://kimvnteatro.cl/2024/08/16/nuke-una-mirada-intima-hacia-la-resistencia-mapuche-2016/>

APÉNDICE A

Fichas artísticas de las obras analizadas

Figura Humana

Director y dramaturgo: David Atencio Herrera **Dramaturgista**

y performer: Mateus Fávero Martins **Asistente de dirección y**

composición color: Heloisa Sousa **Performers:** Felipe Rocha, Marô Zamaro, Isabel Monteiro, Daniel Pires, Eduardo Rosa, Camila Soufer, Marina Meyer **Composición musical:** Emilie Becker **Producción**

(Brasil): Ariane Cuminale **Producción (Chile):** Bárbara Donoso

Vestuario: John Álvarez Esparza **Proyecto sonoro:** Pablo Serey

Zúñiga **Técnica de iluminación:** Nicolás Russi **Coproducción**

internacional: GAM. **Temporada:** 11 al 20 Abr 2025. Sala B1. GAM.

Animales de trabajo

Compañía: Geografía Teatral **Equipo creativo:** Carola Chacón, Tomás Espinosa, Bárbara Vera **Dirección y dramaturgia:** Tomás Espinosa

Elenco: Bárbara Vera, Coca Miranda, Omar Morán **Diseño Integral:** César Erazo **Operador de sonido:** Fabián Martínez **Producción:** Bárbara Vera y Geografía Teatral. **Temporada:** 11 al 25 Oct 2024. Sala A2. GAM.

Volver al Volcán

Dirección: Nicolás Espinoza **Dramaturgia:** Juan Pablo Troncoso

Elenco: Verónica Medel y Juan Pablo Peragallo **Diseño sonoro**

y música en escena: Daniel Marabolí **Diseño de escenografía y**

vestuario: Catalina Devia **Diseño multimedia y jefe técnico:** Víctor

Zúñiga **Diseño de iluminación:** Catalina Devia y Víctor Zúñiga

Producción: Nicole Venegas **Asesoría Corporal:** Rodrigo Chaverini

Asesoría teórica: Manuel Tironi, Verónica Silva, Bárbara Droguett

y Jorge Clavero **Comunicaciones:** La Copia Feliz Producciones.

Coproducción: GAM, Espacio Checoslovaquia y Plataforma Telúrica

Temporada: 4 al 25 Mayo 2025. Sala N1. GAM.

Recepción: 08/07/2025

Aceptación: 28/07/2025

Cómo citar este texto:

Valenzuela, S. (2025).

Ad portas de un teatro

radical: vibraciones

escénicas de un teatro

rebelde. *Teatro*, (13),

211-234.