

PRESENTACIÓN CRÍTICA

Lo político del teatro y lo simbólico de la realidad

Inés Stranger

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
istrange@uc.cl

Establecer el presente de esta reflexión me parece fundamental. Son tantas las cosas que están pasando en Chile que lo que digamos hoy puede perder actualidad mañana. Estamos a fines de octubre del año 2021 y este número 146 de la *Revista Apuntes* lo comenzamos a producir en agosto de este mismo año.

La actividad teatral no se ha desarrollado con normalidad desde octubre de 2019. Sumando la revuelta social y la pandemia son más de dos años que en el teatro vivimos a media marcha. Aunque las salas han ido abriendo con muchas restricciones sanitarias, estamos lejos de acoger el público que teníamos hace tres años. Hemos vivido en la incertidumbre. El distanciamiento social atenta contra una actividad gregaria y colectiva como la nuestra.

Hemos estado viviendo una efervescencia social progresiva. Protestas, plebiscito, elecciones. Muchas ganas y necesidad de cambiar las reglas del juego y de provocar cambios en la vida institucional de Chile. Una convención constitucional está trabajando ahora para redactar una nueva constitución. Hay expectativas, ilusiones, confianza y también miedo en algunos sectores. Habrá elecciones presidenciales el próximo 21 de noviembre y las posturas parecen haberse radicalizado.

La acción dramática sigue su curso.

La invitación que hicimos para editar este número de la *Revista Apuntes* fue a hacernos cargo de la incertidumbre y a detenernos a reflexionar en conjunto. ¿Qué ha estado contando el teatro en los últimos años? ¿Cómo se vinculan los espectáculos teatrales con los movimientos sociales y los cambios culturales que hemos estado viviendo?

En Chile, el teatro existe principalmente gracias a los artistas autogestionados que producen sus propias obras con el financiamiento de fondos concursables y, muchas veces, sin ningún financiamiento. Ni siquiera las instituciones teatrales tradicionales pueden mantener una política independiente de los concursos financiados. Esto tiene la consecuencia de que hay poca política teatral de largo plazo y muy poco teatro de repertorio, lo que empobrece la cultura teatral de los jóvenes, pero que tiene la ventaja de hacer del teatro una actividad bullente, cambiante y muy expresiva de lo que se está viviendo en el país. De este modo, por su vocación colectiva y por sus modos de producción particulares, el teatro chileno transparenta el imaginario colectivo de manera muy elocuente. Aunque el teatro siempre forma parte del discurso cultural de cada época, en el Chile de hoy esto es doblemente cierto. Los grupos de teatro crean sus obras, buscan

el dinero, las ensayan, las producen y negocian dónde estrenar. Estas obras convocan su público y lo encuentran. Tiene verdaderos seguidores. Estudiarlas nos ayuda a comprender qué está pensando y sintiendo la gente. ¿De qué hablan estas obras? ¿Qué han querido hacer los artistas? ¿Cuál fue su proceso de creación? ¿Cómo se realizó el encuentro de la obra con su público? ¿Fueron críticas, artículos académicos, temporadas, giras nacionales, festivales internacionales?

Si analizamos las obras presentadas en los últimos años en Chile, podemos constatar que lo político tiene un lugar reconocido y declarado por los artistas teatrales. Hay una voluntad de denuncia, la intención de que la obra apele a la consciencia del espectador sobre temas controvertidos ligados a la justicia social. A partir de la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado del 73, hemos ido asistiendo a lo que podríamos llamar un giro político en el teatro chileno, que busca hacerse cargo de los temas de memoria histórica, derechos humanos, de identidad, universo mapuche, feminismo, disidencias sexuales, derechos laborales, maltrato a la infancia. Temas que habían quedado pendientes y que han sido elegidos por los creadores, porque el conflicto entre los seres humanos es el tema del teatro y su compromiso es elaborarlos y resolverlos colectivamente.

Lo que caracteriza el teatro actual entonces es que los artistas del teatro han ido haciendo explícito sus puntos de vista, asumiendo el espacio teatral como plataforma para denunciar las injusticias sociales y promover un cambio.

Esta función política del teatro puede parecer evidente a los actores de las jóvenes generaciones y es una idea de larga tradición que tiene sus raíces en el teatro político de Piscator. En América latina llegó de la mano de Brecht y estuvo muy presente en los años sesenta y setenta en la producción de los grandes grupos históricos (La Candelaria, Yuyachkani, El galpón). Obras como *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz (estrenada en el Teatro de Ensayo de la UC en 1966) o *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre (estrenada por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile en 1969) tienen una intención de denuncia declarada por sus autores. Jorge Díaz quiso revelar la matanza de un grupo de mendigos en Brasil como parte de una operación inmobiliaria que iba a impulsar el crecimiento urbano. Isidora Aguirre investigó sobre el alzamiento de Ranquil del año 1934 para proponer una reflexión sobre las luchas de los campesinos envueltos en las contradicciones de la reforma agraria.

Lo político está en el origen del teatro: presentar las acciones humanas frente a nuestros ojos para que sean juzgadas por el espectador es su vocación primordial. La gente de teatro es generosa, apasionada y reactiva a la injusticia. Está en el ADN del teatro que sus artistas se sientan convocados a tomar posiciones en tiempos convulsionados, en los tiempos de revuelta y de expectativas de cambios sociales.

Sin embargo, hay otros periodos en que el teatro no manifiesta tan directamente su intención de impulsar cambios políticos. En los años 1990, encontramos obras tan fabulosas como *Las siete vidas del Tony Caluga* que hablaba de la historia de Chile a través de la representación de la vida de Caluga; al hacer ese recorrido se iban conociendo los momentos más duros de la vida política; pensamos en la escena de la quema de los libros que se representa con una rutina de malabarismo con fuego, o una escena de amenaza de muerte donde un muñeco Caluga es lanzado como hombre bala.

En *las siete vidas del Tony Caluga* resultaba evidente la postura política de los creadores y el ejercicio de memoria histórica que estaban realizando. La diferencia está en que en los años

90 se pensaba y se declaraba que el teatro debía gatillar reflexiones y emociones, pero debía hacerlo de una manera metafórica; se valoraba lo simbólico y lo analógico. Esos eran los atributos de una buena obra de teatro. No se reivindicaba el activismo en el teatro.

Estas reflexiones no tienen ningún juicio de valor. No estamos diciendo que una manera sea mejor que la otra. Estamos diciendo que las declaraciones y definiciones de lo que debe ser el teatro también son ideas de época. Pareciera ser que la importancia que el teatro le otorga a la vida política del país obedece más a la naturaleza de lo que se está viviendo en el país, a sus movimientos profundos, a sus convulsiones sociales y culturales mucho más que a las preguntas por el teatro mismo. Es la realidad social la que exige de los artistas una toma de posiciones que muchas veces tiene como consecuencia el abandono del teatro mismo. Es una ecuación compleja y difícil de resolver. Cuando la sociedad está en una encrucijada dramática, cuando hay un conflicto que exige ser resuelto, el teatro pareciera tomar posiciones políticas explícitas; y, en la forma, recurre a lo documental más que a lo ficcional.

La necesidad de afirmarse en lo documental para no perder la relación con lo real se manifiesta principalmente por los procesos de creación de una obra. Los artistas realizan mucha investigación: entrevistas, revisión de prensa, revisión de videos, fotos y otros tipos de archivos, consulta de documentos legales. *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* de Juan Pablo Troncoso, por ejemplo, está basada en las actas de la junta militar para reformar el Código laboral en 1979. Los personajes son: Merino, Matthei, Mendoza, Pinochet y el ministro del trabajo, José Piñera. La construcción de personajes es paródica, pero los textos han sido extraídos de un documento legal.

Irán 3037 de Patricia Artés Ibáñez denuncia los crímenes sexuales perpetrados en el centro de detención ubicado en la calle Irán 3037, donde funcionaba el centro de tortura conocido como "la venda sexy" por sus particulares vejaciones sexuales. La acción se concentra y gira en torno a la casa que, como una entidad energética, guarda sus memorias abyectas. Una muchacha que vive en esa dirección con sus padres realiza una tarea escolar y va descubriendo la verdad acerca de su casa y de su familia, y de este modo accede al pasado de ese lugar siniestro. Lo interesante es que al mismo tiempo que esta obra se presentaba, iba avanzando el juicio contra los torturadores que operaron ahí; podemos decir que la obra ayudó a crear consciencia sobre este modo particular de torturas que vivieron las prisioneras, estas torturas de género.

Paula González, directora del grupo Kvmen, dirige un proyecto de teatro documental donde pone en escena el propio reconocimiento de su identidad mapuche (*Ñi Pu Tremén, Mis antepasados, Ñuque y Tregua*). Su interés está en buscar las historias familiares, en transformar estas historias dolorosas en belleza y arte. "Lo mío es la realidad", declara. En la obra *Ñi Pu Tremén* lleva a escena a un grupo de mujeres mapuche que conversan entre sí y nos cuentan sus historias en mapudungun y castellano. "Crecimos en una familia donde se negó la lengua, hacer teatro significa sanar muchas heridas" dice Paula González. El trabajo de esta compañía es notable no solo por lo auténtico; en *Ñi Pu Tremén* generan una nueva teatralidad que permite acceder a un espacio doméstico transfigurado por el teatro.

Una constatación de lo imbricado que está el teatro con el imaginario colectivo es que la efervescencia política que hemos vivido en los dos últimos años apareció en el teatro antes que en las calles. La bandera mapuche que se presentaba al final de *Ñi Pu Tremén* se transformó en

unos de los símbolos de la revuelta. El teatro anunció y denunció lo que finalmente entró en crisis a fines de 2019.

Al mismo tiempo que se llevaban a escena algunos temas de la política que preocupaban, indignaban o hacían reír, en las calles la gente se manifestaba con una forma de teatralidad. *Un violador en tu camino* de Lastesis muestra la complejidad del cruce entre teatro y realidad; entre la simbolización de lo real y la realidad de lo ficcional. No es una experiencia que se pueda reducir a una canción y una coreografía, es una ocupación del espacio público por un contenido simbólico que cristaliza el atropello vivido por las mujeres de distintas generaciones con una eficacia que se hizo cuerpo en las mujeres de todo el mundo.

Hoy sabemos que el conflicto social puede explotar y manifestarse en el corazón de la ciudad que puede constituirse en un espacio ritual donde la acción progresa por la lógica de la tensión creciente. Lo ocurrido en la Plaza Italia, rebautizada popularmente Dignidad, se comprende mejor cuando se la analiza con las herramientas del análisis dramaturgico. Es el lugar donde explota un conflicto real, pero que actualiza y pone en acto el cruce de enormes conflictos atávicos y simbólicos: los manifestantes y las fuerzas especiales; el pueblo y el gobierno; el oriente y el poniente. Aparecen también las distinciones entre la primera línea y los manifestantes, los vendedores y los transeúntes, los enmascarados y los disfrazados. Todo un universo de personajes.

Cada viernes se fue definiendo el lugar y encontrándose una forma de ritualidad de las acciones y de los objetivos de los personajes. Lamentablemente, estas acciones, reales pero impulsadas por una pulsión simbólica, han tenido consecuencias horribles. Un disparo a los ojos a menos de treinta metros, aunque digan que fue con balas de goma, se vuelve real y definitivo; es una herida que reactualiza antiguas lesiones. Es un fenómeno que no puede dejarnos indiferentes. Es una evidencia de los tiempos actuales. Es la metáfora narrativa que hemos estado viviendo.

Para este número 146 de la revista *Apuntes de Teatro*, llamamos a colaborar a investigadores de diferentes universidades, quienes nos han contribuido con reflexiones profundas acerca de un amplio corpus de obras de teatro. Lorena Saavedra, en su artículo "El malestar en el teatro", piensa el conflicto Estado-pueblo mapuche a través de las obras *Ñi Pu Tremen* de Paula González y *Los Millonarios* de Alexis Moreno y teatro La María; Jonathan Aravena, con "Teatro y proceso constituyente en Chile", analiza tres obras que se adelantaron al proceso constituyente; Claudia Echenique analiza las obras del Colectivo Obras Publicas y "su apuesta por la conciencia emocionada"; Soledad Figueroa reflexiona en "Una mujer arde sobre sí misma. Revisión feminista de lo griego en la dramaturgia chilena contemporánea: los casos de *Granada* e *Informe de una mujer que arde*"; Pía Gutiérrez presenta el análisis "sobre la tensión migrante/extranjero y algunos ejemplos de su representación en el teatro chileno reciente"; Montserrat Estévez se pregunta por el uso del humor en "*Tú amarás*, no entender el chiste"; Anne García Romero desarrolla "Un nuevo amanecer: la justicia transicional de género en *El amarillo sol de tus cabellos largos* de Carla Zúñiga"; y Pablo Cisternas junto a Tania Novoa, en "Recorrer y hacer memoria: interacción entre territorio y públicos a través de dispositivos mediales", propone un análisis de dos experiencias mediales realizadas en pandemia.

Por otra parte, le hemos pedido a Bernardita Abarca, editora de la revista *Apuntes de Teatro*, que presentara una lectura visual de las imágenes de la revuelta social de fines de 2019. En "Cuerpos, teatralidades, política y ciudad: instantáneas de las manifestaciones en Santiago

de Chile” evidencia la teatralidad de las manifestaciones y la creatividad de las expresiones plasmadas en los muros. Son imágenes primordiales y fundamentales para la comprensión del imaginario de este periodo.

Cada uno de estos artículos propone una lectura interpretativa que nos ayudan a pensar y comprender el teatro chileno actual, sus procesos y la apuesta de sus creadores.

Finalmente, hemos elegido la obra de Cristian Flores *Yo maté a Pinochet*, estrenada en 2013, porque, además de ser un texto fuerte y bien escrito, nos pareció expresivo del malestar y la frustración que cargan muchos jóvenes que se han sentido al margen de los proyectos sociales que se les han ofrecido, que están endeudados y sin futuro y que sienten el imperativo moral de corregir la historia. Es un texto emocionante, bien construido, que se puso en escena de manera austera y efectiva. Este texto va acompañado de los artículos críticos de Juan Pablo Troncoso y Federico Zurita.

Buena lectura y esperamos vuestras colaboraciones.