

## **Desmantelar aparatos con otros aparatos: *Mateluna* de Guillermo Calderón. Teatro político en la época de la pospolítica<sup>1</sup>**

## **To dismantle apparatus with another apparatus: *Mateluna* de Guillermo Calderón. Political theatre at the time of the postpolitical.**

---

Dr. Mauricio Barría Jara<sup>2</sup>  
[mbarriajara@uchile.cl](mailto:mbarriajara@uchile.cl)

### **Resumen**

La manera de ejercer el poder en la democracia liberales ha tendido a borrar la dimensión del antagonismo y ha convertido el ejercicio del poder en una pura administración técnica, que se pretende ideológicamente neutral. Desaparece, así la dimensión propiamente de lo político, y aparece una tendencia a la homogeneización de la sociedad. Este fenómeno ha sido definido por algunos filósofos políticos como la “era de lo postpolítico”. Ante ello, emerge una creciente demanda por mayor participación y transformación de estas prácticas de poder, que ha encontrado en el Teatro un modo preferencial de expresión. Por eso, es posible observar en nuestro actual panorama teatral, un creciente número de montajes que utilizan o se autodefinen como “Teatro Político”. La pregunta es: si es posible aún y cómo sería, realizar un teatro político en la época de lo postpolítico. Planteo que para entender los procedimientos artísticos de este nuevo teatro político debemos recurrir a la noción de “aparato” (*l'appareil*), que propone Deotte, que es tributaria de las reflexiones sobre el arte y la reproducción mecánica de Benjamin. Para establecer cómo funciona un aparato, es este sentido, me centraré en el análisis del último montaje del director chileno Guillermo Calderón: *Mateluna*.

**Palabras Clave:** Teatro político, post-política, aparatos, Guillermo Calderón, *Mateluna*.

### **Abstract**

The way of exercising power in liberal democracy has tended to delete the dimension of antagonism and has converted the exercise of power in a pure technical administration, which intends to ideologically neutral. Disappears, so the dimension itself political, and displayed a tendency towards homogenization of society. This phenomenon has been defined by some political philosophers such as “era of the postpolitics”. In response, emerges

---

1 Este artículo fue escrito durante y como parte de mi estadía como profesor visitante de la Universidad de Leipzig, semestre invierno 2017/semestre verano 2018. Mis agradecimientos.

2 Académico Departamento de Teatro Universidad de Chile

a growing demand for increased participation and transformation of these practices of power, that it found in the theatre a preferential mode of expression. Therefore, it is possible to observe in our current theatre scene, a growing number of performances that use or define themselves as “Political theatre”. The question is: if it is still possible and what it would be like, make a political theater in the post-political era. Approach to understand the artistic procedures of this new political theater we must resort to the notion of “apparatus” (*l'appareil*), proposing Deotte, which is dependent on the reflections on the art and mechanical reproduction of Benjamin. To establish how it works an apparatus, in this sense, I will focus on the analysis of the last performance of the Chilean director Guillermo Calderón: *Mateluna*.

**Keywords:** PoliticsTheatre, post-politics, apparatus, Guillermo Calderón, *Mateluna*.

Recibido: 6-03-2018. Aceptado: 23-04-2018

## Lo político de un teatro político: más allá del malestar

El creciente interés por participación que ha manifestado un segmento de la población joven chilena y que, se ha visto reflejado en las variadas convocatorias a marchas y movilizaciones -que reclaman por derechos sociales, diversidad sexual o contra la violencia de género- y en la fundación de nuevos partidos políticos, contrasta paradójicamente, con la escasa participación de ese mismo segmento social en las votaciones presidenciales. Hay una fuerte disociación, en nuestro país, entre una clase política que, sin importar su signo ideológico, adscribe a los postulados de una democracia liberal y a sus formas de organización y administración, y una población que, de diversas maneras, muestra su desafecto o incluso desagrado con dicha clase, pero que no ha logrado proponer, aún, una alternativa precisa. Hay un malestar cuyas formas de expresión han devenido de lo netamente discursivo a un inquietante paso a la violencia. Es, en este contexto, que han emergido un importante número de propuestas escénicas que, por medio de estrategias documentales, de teatro de lo real o teatro participativo, parecieran querer emplazar a este actual estado de cosas, a este malestar. Uno de los tópicos habituales de estas propuestas es la revisión de la historia chilena reciente desde una mirada, a veces, desenfadada, buscando desmitificar determinados relatos u otorgándole la palabra a aquellos actores que fueron soslayados por el relato oficial durante el siglo anterior. La reivindicación de las diferencias culturales, los personajes secundarios de la épica dictatorial o incluso lo anecdótico en su mejor sentido, se toman la escena para ensayar otras miradas, tanto de la época inmediatamente anterior al Golpe Militar, como de la Dictadura y del período de la Transición. La lista es larga, y por supuesto no exclusiva de Santiago. No es el propósito de este artículo poner en valor esta considerable variedad de montajes y sus estrategias, pues para construir un argumento histórico es preciso, antes, discutir una noción que supuestamente los aglutinaría: *teatro político*.

La pregunta cobra hoy un especial significado, toda vez, que este malestar antes descrito no sería particular a nuestra realidad latinoamericana, tendría alcances geográficos más amplios, tantos como donde la democracia liberal se ha convertido en el imaginario dominante de lo político. Lo que sintomatiza este malestar es lo que algunos pensadores han llamado la era de la *postpolítica*. Entonces, qué significaría *teatro político* hoy, en una época marcada por el signo de este malestar, de la indiferencia globalizada por los proyectos colectivos, en la que la palabra compromiso ha devenido añeja y reflejo nostálgico de otros tiempos. El problema lo describe asertivamente Florian Malzacher:

If political theatre can only exist in a context in which the world is believed to be changeable, in which theatre itself want to be part of that change, and where is an audience that is willing to actively engage in the exploration of what change should be – then it becomes clear why is so difficult to think of such a theatre today in a society paralyzed by the symptoms of post-political ideologies that tend to disguise themselves as positivistic pragmatism, lachrymose resignation, or cheerful complacency. (17)

Estamos en el centro mismo de una paradoja, pues al mismo tiempo que reconocemos los síntomas de esta ideología, no logramos saber cómo salir, o si realmente, nuestras sociedades quieren una alternativa. La paradoja de la participación consiste en querer ser parte de un modo de relación, a condición de excluir absolutamente otros modos. Otras

veces el deseo de participar, puede no ser más que un nuevo *placebo* (Malzacher, 21)<sup>3</sup> de una ideología cuyo asunto es desmontar todo antagonismo, todo desacuerdo, en pos de la pacificación y de un sentido desafectado de comunidad. Resulta, por ello, particularmente atingente volver sobre la diferencia que Chantal Mouffe propone entre *la* política y *lo* político:

[...] concibo “lo político” como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político. (16)

Para Mouffe, el problema de las democracias liberales es que por su enfoque racionalista y pragmático han reducido la política a meros actos de administración o a “asuntos técnicos destinados a ser resuelto por expertos” (17), por lo que han eliminado la dimensión de antagonismo que definiría la cuestión política. Esta negación, sin embargo, no constituye una simple postura, es la condición de posibilidad misma de las democracias liberales. El fin del antagonismo implica no reconocer las identidades colectivas, y pensar las diferencias en términos simplemente de deseos individuales que, de hecho, pueden coexistir sin conflicto, en la medida de un adecuado ajuste a un principio de tolerancia y realidad. Pero, el hecho es que, el antagonismo es inevitable, en la medida que abogamos por una sociedad plural. A partir de una lectura de Carl Schmitt, Mouffe plantea que, toda construcción política se levanta desde la relación de un “nosotros” / “ellos” (que reemplazaría la clásica relación amigo/enemigo pensada por Schmitt), en la medida que “la creación de una identidad implica el establecimiento de una diferencia, diferencia construida a menudo sobre la base de una jerarquía” (22). El antagonismo, por lo tanto, es una posibilidad siempre presente, y por lo mismo, implica una norma de exclusión, en tanto lo político es la constitución de un determinado orden social contingente:

Siempre existen otras posibilidades que han sido reprimidas y que pueden reactivarse. Las prácticas articuladoras a través de las cuales se establece un determinado orden y se fija el sentido de las instituciones sociales son “prácticas hegemónicas”. Todo orden hegemónico es susceptible de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas, es decir, prácticas que van a intentar desarticular el orden existente para instaurar otra forma de hegemonía. (25).

Los rasgos de una práctica hegemónica tienen, en este sentido, un carácter contingente y constituyente. Es esta doble condición lo que permite distinguir entre lo político y lo social, mientras el primero describe el acto mismo de institución hegemónica – por ende, su visibilización –, el segundo refiere a las prácticas sedimentadas que ocultan sus

3 Para Malzacher, de hecho, este dilema constituye el asunto central de un teatro político contemporáneo (21)

actos de institución. Por ello, es la dimensión de lo político la que implica una conciencia de la hegemonía, una puesta en escena de la misma<sup>4</sup>.

Desde esta versión de “lo político” como antagonismo es que podemos imaginar, una amplia gama de lo que llamaríamos *teatro político*: desde el que, por medio de su dramaturgia, devela y cuestiona las prácticas sociales intentando descubrir sus sustratos hegemónicos y constituyentes (es decir *lo político*)<sup>5</sup>, al que se plantea él mismo como una práctica contrahegemónica en la que la participación del espectador es uno de sus rasgos centrales, sea por medios de acciones concretas o sea por medio de constituirlo en sujeto de investigación social, o ambas a la vez.

Lo claro es que, a partir de la distinción entre la política y lo político, entre lo social y lo político, propuestas por Mouffe, no cabe definir como teatro político aquel que, simplemente tematiza la contingencia o aquel que, pone su foco en ilustrar o mostrar las prácticas sociales realizando una crítica inmanente o sociológica de las mismas. Así como, tematizar no es lo mismo que problematizar, tampoco el mero oponerse es, en sentido estricto, realizar una crítica<sup>6</sup>. Un teatro político en sentido de *lo político* expone la posición dominante como posición política: esto es, como un discurso hegemónico y constituyente y le da cabida legítimamente como a un otro. Desde este punto de vista, no bastaría con ilustrar la explotación o mencionar lo inhumano que puede ser la guerra o la tortura: un teatro político denuncia exponiendo los fundamentos por los cuales esas prácticas fueron *producidas* por un grupo de interés determinado: en Latinoamérica, por ejemplo, la tortura o el desaparecimiento de cuerpos fue una política de Estado y no solamente un hecho delictual. Entender, entonces la escena como un lugar de *lo político*, es recuperar el sentido de ágora o asamblea que instituyó al teatro como práctica.

Muchas obras de nuestra reciente cartelera tematizan situaciones políticas, pero no las presentan políticamente, en el sentido que estamos pensando, construyen una trama a partir de datos o informaciones históricas, y exponen el horror o la sorpresa de tales prácticas. Pareciera que nos quieren hacer sentir repugnancia por aquellas personas, que hicieron tales atrocidades (miradas hoy como horribles o imposibles de imaginar), pero todo acaba en la identificación catártica. Es el caso, a mi modo de ver, de obras como *Taller* (2012) de Nona Fernández o *Medusa* (2012) de Ximena Carrera, que independientes de su valor cultural y de sus perfectas facturas, y si bien, manifiestan una oposición a un determinado acontecimiento histórico, no buscan una comprensión, en un sentido crítico, sino que reponer en la memoria un contenido traumático, pero sin elaboración, de modo que podamos volver a sentir *repugnancia*, con lo cual, de alguna manera, naturalizamos el trauma, es decir, convertimos el trauma mismo en un fetiche. El problema es que, eso que hoy nos cuesta aceptar, fue, de hecho, aceptado por una parte importante de la

4 El teatro sería entonces el lugar preferencial para mostrar tale producción de hegemonía. Es el supuesto indirecto de la tesis de la *teatrocracia* propuesta por George Balandier y que revisaré más adelante.

5 Modernamente hablando, estos sustratos corresponderían a la ideología (Althusser) o a las relaciones de producción históricamente determinadas (Marx). Es este el asunto del Teatro Político fundacional de Piscator, de un Brecht o de un Weiss. En otro texto yo he puesto el acento en la pregunta histórica, más que en la constitución estructural de la ideología. Para mi modo de ver, ese es el énfasis del teatro político moderno, y la cuestión de algunas agrupaciones chilenas actuales. Cf. Barría 2018

6 En esto radica el peligro de la parodia, que en muchas ocasiones simplemente manifiesta el sentido de oposición a un determinado discurso, sin hacerse cargo de él, es decir, sin tomarlo en serio al menos por un momento. Peor aun cuando esa caricaturización se corresponde con el sentido común de la oposición, es decir, se burla de lo que ya sabemos. Una parodia que no deleve, el punto maestro de su propia parodia, lo que llamaríamos el punto serio de la cuestión, deviene simplemente en folletín de época.

población y peor aún realizada por gente común y corriente, que ante actos de ese mismo tipo también pudieron sentir repugnancia. El peligro en esto, es pensar que el perpetrador es simplemente un sicópata o un sujeto sin límites morales o conciencia, una suerte de sujeto-siniestro en el sentido más directo. La psicologización del mal o la ontologización del mismo contribuyen a la resolución del trauma, pero no a su elaboración. En la conocida obra de Ariel Dorfman *La Muerte y la doncella* (1990), a mi juicio, el foco de la trama tiende a esta psicologización del mal, pues sitúa el conflicto a nivel del individuo, de la culpa moral y el trauma psíquico personal, en el que la proyección colectiva solo puede pensarse a nivel de la representatividad, despojándolo de su dimensión política o llevándola a una política del fin del antagonismo.

Tal vez, cabría en estos casos hablar mejor de teatro de temas políticos, que refieren más a la dimensión de *la* política, que a un *teatro político* que interroga la dimensión de *lo* político. Cabe no olvidar, además, que en todo este argumento ha estado supuesto un cuestionamiento a los procedimientos artísticos activados por las obras, y no sólo a un determinado contenido. Ya Brecht (1972) sostenía en su crítica al naturalismo (o al realismo) la necesidad de modificar los modos de la representación según se transforma la realidad. No es posible hacer esta exposición, de lo político como hemos venido definiéndolo, conservando las formas del teatro tradicional. En el arte la hegemonía correspondería, lo sabemos, a los procedimientos, por ello de lo que se trata, en primer lugar, es de confrontar estos procedimientos, metodologías o recursos y, por medio de aquello, cuestionar los contenidos de la política. Esto sería lo contrahegemónico en el arte y en el teatro particularmente. Lo político en el teatro, por lo tanto, se juega ante todo en los procedimientos y metodologías, ellos son los que, en tanto tales, performativizan el antagonismo (Mouffe) o el descuerdo (Rancière) que define lo político.

Es central también comprender que no existe *un* tipo de teatro político, que el *teatro político* no es ni un estilo, ni una moda, ni una tendencia epocal. El *teatro político* es una estética a la que puede adscribir el proyecto de un artista o una obra particular de aquel. Como tal, es un modo en el que la obra desea entrar en diálogo con el espacio público, un modo en el que solicita ser analizada. Por ello mismo, es evidente primero, que no todo teatro es político de por sí, así como no toda acción de nuestras vidas cae bajo el influjo de lo político; segundo, que adscribirse a una determinada estética no hace mejor o más profunda o más intelectual la obra: es la decisión de una poética, aquí lo gravitante. Por otra parte, lo importante desde un punto de vista de la teoría es ser precisos con los conceptos, no atribuir categorías de análisis genéricas pues, si no, es la propia categoría la que pierde su eficacia conceptual o su peso específico. Plantear que no todo es político no es un problema, lo problemático es creer que cualquier cosa lo sea: es ese horizonte de indiferencia lo que define la era de la llamada pospolítica de la cual, claro está, me distancio, pero en un sentido hegemónico.

### **Aparato y aparatos**

Cuando en un texto anterior sostenía que cierto teatro político podría ser definido como un *aparato epistemológico* (Barria: 2018), lo que intentaba enfatizar era un rasgo artefactual que evidenciaban algunas puestas en escena y que, francamente, no pretendían ocultar. Hacían de sus propias metodologías el asunto de su discurso, generando un efecto de desnudez de ensamblaje.

Recordemos que, esta condición de aparataje sobrepuesto es lo que distingue, para Benjamin (1989), la obra de arte aurática de la reproducida técnicamente. Esto es

claro, por ejemplo, cuando contrasta la relación del actor con el teatro de la del actor con el cine, diferencia que radicaría en un desplazamiento de la presentación personal, directa e inmediata, en vivo diríamos hoy, a la presentación mediada por “todo un mecanismo” (34). Lo que se juega aquí, a mi modo de ver, no solo tiene que ver con la auraticidad que, conservaría el teatro respecto al cine, sino con el hecho de que la diferencia se instala ya no, en el objeto-cuerpo-actor, sino en una perspectiva de la percepción del espectador. El uso de la palabra presentación, -hoy en plena boga en los estudios de performance-, es empleado para ambas situaciones, pues, lo que realmente ha variado es el ojo sobre el que se funda tal presentación. Lo notable aquí, es la conversión del ojo vivo del espectador al ojo mecánico de la cámara, de tal modo que: “Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo”. (35) Con esto Benjamin desplaza la pregunta por la representación a la cuestión por la percepción de esa representación. En ambos casos hay, tanto una representación, como una presentación, pero no de lo mismo. Mientras, en el teatro el cuerpo real del actor es conminado a encarnar a un otro para ser creíble, en el Cine, paradójicamente, el cuerpo del actor debe ser sí mismo, para generar el efecto de una representación de otro (lo que nos recuerda fuertemente la hipótesis del Actor Studio). En ambas situaciones, la representación, o es producto de una mediación, o es pensada ella misma como mediación. En el teatro, quien construye la representación no es solo y únicamente el actor, ésta no sería tal sin la testificación de un espectador que, es quien, la certifica como auténtica o creíble o verosímil<sup>7</sup>. La representación teatral es siempre representación para otro (Gadamer, 153) y ese otro nunca fue pasivo, es el garante del efecto. Lo mismo, pero diferente, el actor de cine no necesita imposter un personaje, convertir a su cuerpo en representante de otro, pues, en el cine es el ojo de la cámara quien ejecuta esa operación. El ojo de la cámara hace lo que el ojo del espectador teatral con el cuerpo de quien se presenta. Pero, en el caso del cine, esta mediación es mecánica, y con ello decimos es técnica, y en el pensamiento de Benjamin, eso implica que es ostensible, incluso obscena de una determinada manera no valorativa. El mecanismo, es tal, que junto con mostrar al actor se exhibe a sí mismo como el mecanismo que es. El objeto de la reproducción técnica, es tal, porque denota en todo momento su condición de reproducción mecánica, de algún modo el objeto seriado se constituye en una alegoría de su propia condición artefactual. Es eso lo que vislumbró Benjamin en el nuevo arte de la vanguardia, un modo de creación que enfatizaba no solo el elemento procesual de su factura, sino su ser-facturado mismo, lo que implicaba toda una transformación social. Es esta maquinaria, lo que Deotte (2004) propone pensar como *aparato*, no a otra cosa que lo que Benjamin llamó *técnica* y que, tal cual la define en *La obra de arte en la época de la reproducción técnica* (1989), sería un *médium* que determina no solo la relación de producción inmanente con la obra, sino principalmente, la relación con el propio observador, con la percepción que la obra organiza para un observador, lo cual, para Benjamin, tendría además un carácter histórico. Al respecto Deotte comenta:

Por lo tanto, tratamos aquí de un cierto objeto técnico: del medio o médium en tanto que determina el modo de percepción de las sociedades humanas, como lo haría un molde. Vemos que Benjamin no se hace la pregunta por el uso de este objeto técnico que es el médium. ¿Es que acaso el tema del uso de este objeto técnico sería aquí pertinente? ¿tiene sentido preguntarse por la intencionalidad, supongamos colectiva, que habría sido puesta en obra en la invención de un tal medio, como por ejemplo la fotografía, y en vista de qué fin? (81)

7

No es preguntando sobre el uso o la finalidad que el aparato comparece, sino preguntando por el funcionamiento, sobre el qué hace antes que, el para qué sirve. Este giro resulta relevante, pues permite deslindar la idea de técnica o aparato de un mero instrumento, de una estrategia o de un medio en el sentido de una instancia dependiente. Por eso mismo, para Deotte, como para el mismo Benjamin, el aparato se constituye en un modo en el que se manifiesta una realidad histórica, “el aparecer emerge bajo la forma de un aparato <l'apparaître est appareillé>” (132) afirma el pensador francés, el aparato, en definitiva, es una mediación técnica de la sensibilidad que constituye un modo de percepción y de temporalidad: una época, una época de la sensibilidad. La idea de aparato, para Deotte, instaura una tesis sobre la esteticidad de lo histórico, y no solamente una teoría de la obra de arte.

¿Pero, es posible deslizar este énfasis genérico hacia una dimensión más particular? Considero que, la noción de aparato estético, posee la suficiente plasticidad para permitirnos jugar con lo que podríamos llamar un *aparato menorizado*, o en un sentido *menor*, esto es, como una poética que realizan determinadas obras o artistas y cuyo efecto no es sólo develar el límite de la representación o su ser simulacro, también exponer la maquinaria misma que produce esos simulacros. Pienso, por ejemplo, en la obra de Kurt Schwitters y sus autodenominadas *Merzbild*, tomemos un caso, “*Merzbild mit Regenbogen*” c. 1939. Una suerte de collage, en la que los materiales gráficos bidimensionales han sido reemplazados por materiales objetuales, desechos cuyo origen se ha tornado irreconocible. Como ningún otro, el trabajo de Schwitters representa la condición de obra de vanguardia que Benjamin imagina y que Peter Burger sintetizó en tres procedimientos: alegoría, montaje y azar. La artefactualidad de esta obra pareciera amplificarse por el uso de estos pedazos de cosas. No se trata de una operación de desplazamiento semántico, no hay aquí una resignificación, como si en su conjunto estos pedazos dejaran de ser tales y pasaran a representar algo. Muy por el contrario, el palo, el trozo de madera, la aparente válvula, siguen siendo eso, algo sin origen, algo eventualmente cualquier cosa, y a la vez absolutamente particulares: los pedazos están rotos y descoloridos, cargan una memoria de su devenir cosa. El desecho se convierte en ruina, la basura en alegoría de una sociedad. La obra propone también un contrapunto pictórico, sin embargo, la superficie del bastidor que funciona como sostenedor y fondo a la vez de los pedazos de cosa, aparece descuidadamente pintada como si también fuese el resto de una demolición, fragmento de una muralla pintada y repintada mil veces. Lo único reconocible, el *signum* que parece concentrar toda la atención de los pedazos es el arcoíris, que amplifica esta condición de ruina sin aura alguna.





Hay en las composiciones de Schwitters un curioso efecto maquinal. No solo porque en algunos casos cite el objeto máquina mismo, así como lo hacía la pintura de Picabia, sino porque la obra pareciera consistir en una ostentación de esa artefactualidad. La composición deviene en un mecanismo que se autoexpone sin pudor, con la mayor ostensibilidad, una especie de exhibición anatómica, de desnudez de la condición de aparato del aparato. La obra de Schwitters resulta ser, a mi modo de ver, un paradigma del funcionamiento de un aparato, al producirlo en la obra misma. No hay redención alguna, la cosa cualquiera sigue siendo cualquier cosa, no alcanzan a recuperar su aura perdida, tal vez porque nunca la tuvieron o tal vez porque la cosa era mostrar que no hay representación o que toda representación no es algo más que un mecanismo, el acontecer de una técnica, de una relación de producción<sup>8</sup>.

Lo que llamo entonces, una *versión menorizada* del aparato, permite integrar las estrategias o procedimientos de algunas obras de lo que podríamos llamar un teatro político hoy.

### **Mateluna o la guerra de los aparatos**

El 17 de junio del 2013 a las 9:49 horas una banda de delincuentes “con pasado en el **Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR)**” asalta una sucursal del Banco Santander en el Parque ENEA en Pudahuel. Los noticiarios destacan la violencia del atraco y subrayan el uso de fusiles M 16 de origen vietnamita, que, de acuerdo a Carabineros, serían parte de las armas internadas en la década de los 80 en Carrizal Bajo. Destacan además, que los individuos tendrían formación militar y que “no temen en hacer uso de sus armas de fuego” para derribar cristales o defenderse de los guardias de seguridad. Esta banda sería la misma que habría cometido un robo similar en Quilicura en octubre del 2012<sup>9</sup>.

Como detalla la bajada del titular de radio Cooperativa: “Tras una persecución, dos de los ladrones terminaron baleados y un total de tres fueron detenidos.”<sup>10</sup>

Otros medios nos recuerdan que uno de los involucrados había sido indultado el 2004, se encontraba en período de observación y que habría sido, nada menos, que quien disparó con su M16 contra carabineros durante la fuga<sup>11</sup>; y que trabajó para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes<sup>12</sup>

8 Es interesante pensar como esta ostentación del mecanismo se amplifica con el surgimiento de las nuevas tecnologías digitales. Mientras una fotografía análoga parece empeñarse en cubrir las huellas del mecanismo químico que la produjo, el pixel de la imagen digital pareciera no poder tapar su presencia, develando el aparataje que es y el aparato que la construyó el mecanismo mismo que construye la imagen. Una auto exhibición sin premeditación que indica que lo propio del mecanismo es su auto exposición, que no es autoconciencia. El mecanismo no es la representación, el mecanismo genera efectos de representación o representaciones. La auto exhibición no es la autoconciencia del simulacro, no obedece a ningún significado, pero tampoco es un significante, el pixel no es una alegoría, no es un resto, no es un representante de nada, es simplemente una función, un componente, nada ideal, nada conceptual, radicalmente existente ahí frente a los ojos que deben construir la totalidad de la imagen (el significado o el significante) desde la sumatoria de los componentes.

9 <http://www.24horas.cl/nacional/los-asaltos-de-pelicula-de-la-banda-con-pasado-frentista-701893> (consultado 26.02.2018)

10 <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/policial/delincuentes-protagonizan-violento-asalto-bancario-en-pudahuel/2013-06-17/112351.html> (consultado 26.02.2018)

11 <http://www.emol.com/noticias/nacional/2013/06/18/604387/detenido-por-asalto-con-arma-de-guerra-arriesga-cadena-perpetua.html> (consultado 26.02.2018)

12 <http://www.t13.cl/videos/actualidad/revelan-detalles-de-violenta-banda-que-asalto-banco-en-pudahuel> (consultado 26.02.2018)

Un año y tres meses después la Fiscalía Regional Metropolitana Occidente logra acreditar los delitos y obtiene una condena de entre 14 y 18 años para tres de los cuatro involucrados, entre ellos estaba Jorge Mateluna, el indultado, el que disparó contra carabineros<sup>13</sup>.

Las pruebas que habrían sido determinantes para acreditar la participación de Mateluna en el asalto fueron, el registro de una cámara del banco en el que se ve ingresando a un grupo de encapuchados; un testigo que habría identificado a Mateluna en una ronda de reconocimiento; y el hecho de que Mateluna habría sido detenido en las inmediaciones del lugar donde ocurrió el robo, donde además se efectuó la persecución policíaca.

Esta es la situación detonante del último montaje del director chileno Guillermo Calderón<sup>14</sup>, mas no es de lo que se trata *Mateluna*. Si por tratarse entendemos esa compacta síntesis que contamos a alguien después de la función, mientras tomamos una copa de vino, es decir, eso que llamamos la fábula y que estructura un relato escénico. De eso no trata. Aunque *también*. Para aquellos que tuvimos la ocasión de presenciar el montaje la cuestión de “de qué trata esto” se impone como la primera interrogante. Lo curioso es que el propio montaje es el que aparentemente se encarga de explicarnos aquello, es el propio montaje el que, permanentemente, nos está evidenciando sus motivaciones, su urgencia, y, sin embargo, la pregunta apremia. En efecto, nuestro hábito de espectador todavía nos reclama por el sentido, porque éste impere sobre la experiencia de la situación escénica misma, sobre la experiencia de la escenificación, y la organice. Pero estamos aquí frente a un tipo de teatro que su primera forma de resistencia es ir contra este hábito logocéntrico y ofrecernos un montaje que juega en todo momento a derrumbar las expectativas hermenéuticas que los espectadores traen. Es una dramaturgia radicalmente escénica, cuyo registro escrito, no podría ser más que eso un registro, incluso una pieza de archivo. *Mateluna* trata sobre *el propio desarrollo de una idea mientras va sucediendo*<sup>15</sup>, trata sobre su propio origen como montaje, sobre su propia urgencia, y lo sorprendente es que, por medio de aquello, Calderón logra hacernos espectadores cómplices de ese mismo proceso de gestación, como si en ello radicase el auténtico asunto de la obra. Claro está, que lo que vemos y escuchamos no está sucediendo por primera vez, es una recreación de este proceso de gestación, y sin embargo, nos convoca como si fuera la primera vez. Este ejercicio, que es bien nombrado por Opazo y Benitez como “metamontaje”, no debiera sorprendernos, pues constituye una de las estrategias emblemáticas del llamado teatro contemporáneo o postdramático: un teatro que auto-reflexiona sobre su propio acontecer escénico, o auto-tematiza su propia condición de institución (Lehmann, 8).

Es por lo demás, un recurso recurrente de la obra de Calderón: está presente, aunque de forma literaria en *Neva* (2006) está presente también en *Villa* (2011) cuando presenta el *reenactment* de la discusión sobre el sentido de los sitios de memoria en los lugares mismos de memoria, o cuando cita de manera documental las discusiones -posibles- que dieron

13 <http://www2.latercera.com/noticia/establecen-condenas-de-14-a-18-anos-de-carcel-para-autores-de-robo-a-banco-en-pudahuel/> (consultado 26.02.2018)

14 Comisionada y coproducida por HAU Hebbel am Ufer de Berlin para el Festival Estética Resistencia que recordaba los 100 de Peter Weiss y FITAM. Estrenada el 28 septiembre del 2016 en HAU Hebbel am Ufer en Berlin; y en enero del 2017 en el Festival Internacional de Teatro a Mil (Fitam), en la Sala 2 del Teatro de la Universidad Católica. Tuvo una breve temporada en abril de ese mismo año en la Sala Antonio Varas del Teatro Nacional Chileno.

15 Véase mi texto sobre el *Terremoto de Chile* de Manuela Oyarzún (Barria, 2013.)

lugar al proyecto de Villa Grimaldi<sup>16</sup>. Sin embargo, ya en su anterior montaje *Escuela*, es el recurso utilizado en todo momento. Hay en la poética de Calderón una vocación documental o una “promesa de lo documental”, para utilizar el acertado giro de Reinelt (citado por Grass, 2017). Resulta esta una categoría apropiada, toda vez, que no estamos frente a una operación documental en un sentido tradicional, pues Calderón subvierte, la documentalidad al tensionarla con las expectativas documentales del propio espectador. Recuerdo haber sentido incomodidad cuando veía y escuchaba hablar a estos actores y actrices que recreaban a un grupo de “frentistas” y se desdoblaban continuamente. Era interesante, pues los actores y actrices debían tener la misma edad que sus recreaciones en ese tiempo. Por una parte, valoraba enormemente que por fin alguien del teatro pusiera en escena una versión de esa historia omitida en la lógica histórica oficial de la Transición, por otro lado, me incomodaba esa actitud de inocencia extrema, que por momentos rayaba en la tontera, que presentaban alguno de estos actores-personajes: me confundía, pues no sabía si Calderón estaba proponiéndonos una parodia, o era simplemente una mala resolución actoral o efectivamente intentaba poner en crisis la expectativa, que personas como uno, muy cercanas a esa realidad teníamos sobre esa parte de nuestra historia. Recuerdo haber tenido una discusión muy intensa con un muy conocido dramaturgo uruguayo que en ese entonces participaba activamente del gobierno de Mujica, quien había quedado molesto con lo que él consideraba era una “falta de respeto” a los combatientes que había sacrificado sus vidas por luchar contra las dictaduras del Cono Sur. Independiente de las conclusiones que pueda yo sacar, el lugar de la indeterminabilidad del sentido resulta ser un logro desde el punto de vista de lo político, pues instala el desacuerdo, lo agonístico en lo histórico, desestabilizando el poder de la expectativa documental.

En el caso de *Mateluna*, pienso, hay un giro reflexivo sobre el propio proceso y recepción de *Escuela*, apurado por la situación detonante de la detención y condena injusta a Jorge Mateluna<sup>17</sup>, colaborador central de *Escuela*. El recurso de metamontaje, en este caso, lo entendería más bien bajo la idea de montajes superpuestos, como las alegorías textuales que imagina Paul de Mann (1979) en relación a la lectura, cuando plantea la incongruencia entre el sentido literal y el figurado lo que destituye cualquier posibilidad de una lectura canónica de un texto. Para De Mann el sentido literal y figurado se superponen como una metáfora sobre otra, generando lo que Owens denomina “Una interferencia estructural entre dos niveles o usos distintos del lenguaje, el literal y el figurado (metafórico), uno de los cuales niega precisamente lo que el otro afirma” (Craig Owens 2001: 221).

Pareciera ser que para De Man el supuesto de toda alegoría sería la ininteligibilidad de hecho de los signos, contra la certidumbre de su disponibilidad hermenéutica.

Donde hay que concentrarse es en estas zonas de ininteligibilidad que quedan entre las capas que, en este caso, y de acuerdo a lo descrito serían también espacios de indiscernibilidad o indescidibilidad para los espectadores. La cita a de Mann, nos previene entonces, de comprender esta operación de auto-tematización como una simple puesta en abismo o una denuncia del carácter de simulacro de la representación. La obra de Calderón no cuestiona tanto la representación en tanto tal, cuanto la maquinaria que construye representaciones: es una obra que pone en escena el propio aparato teatral-dramatúrgico,

16 Cf, Grass (2017)

17 Jorge Mateluna fue militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) desde fines de los 80. Tomado preso y condenado a cadena perpetua el año 92 por la Ley de seguridad del Estado; el año 2004 luego de protagonizar una huelga de hambre, recibió el indulto presidencial de parte de Ricardo Lagos. Fue uno de los principales colaboradores en el proceso de montaje de “Escuela”.

a través de *presentar el proceso de cómo se va constituyendo una idea*, como lo decía antes, y principalmente, cómo en ese proceso también va constituyendo una vinculación afectiva: una *preocupación*.

Intentaré explicarme relatando lo que ocurre sobre la escena. Para esto me serviré de mi propia memoria, pero también recurriré a la excelente descripción que realizan Cristian Opazo y Carlos Benítez (2017) del espectáculo publicada en *Revista Conjunto*, lo cual me exime de tener que volver sobre cada uno de estos detalles.

El montaje se estructuraba en dos partes bien diferenciadas. En la primer y, siempre utilizando una enunciación autoreferencial, los actores iban exponiendo como surge el vínculo del grupo con Jorge Mateluna a propósito del montaje de *Escuela*. Acompañado de algunas reflexiones en una especie de tono autocrítico, pero por sobre todo haciendo notar que el vínculo no era simplemente con el de un informante, de alguna manera, durante el proceso de montaje de *Escuela* se había tramado una relación afectiva. Esta es la razón de la sorpresa que una de las actrices manifiesta, cuando, coincidiendo con una gira de *Escuela* fuera de Chile, se enteran de la detención de Jorge Mateluna. La cita:

Cuatro cuerpos en escena: a la izquierda, sentada en una silla, Ximena Sánchez (a rostro descubierto) canta a capela “La era está pariendo un corazón”, de Silvio Rodríguez; a su derecha, Andrea Giadach (de pasamontañas negro) sostiene un micrófono inalámbrico que proyecta la voz de Ximena. Acto seguido, al centro de la escena, Francisca Lewin (de capucha roja) relata, con rigurosa naturalidad, los encuentros de la compañía con Jorge. La narración de Francisca da pie a las sucesivas reconstituciones de cuatro ejercicios teatrales alentados por la biografía del ex frentista: *Escuela* (2013), *Vaca* (2014), *Comunicado* (2015) y *Estética* (2016).

Al comienzo, Ximena –asistente de dirección interna/externa a la obra– proyecta el registro de una escena de *Escuela*: la clase en que Andrea enseña a sus compañeros aprendices de guerrilleros a manipular una bomba –con idéntico vestuario– la actriz replica, simultáneamente, la escena delante del telón. Enseguida, Francisca recuerda que –como hemos dicho antes– en plena gira, Jorge es aprehendido por robar un banco, que él se declara inocente, que se filtra el video de la ronda de reconocimiento en que un testigo del asalto lo confirma como culpable. Ximena proyecta el mentado video y, después, Francisca cede la palabra a los actores que reinterpretan una sección de *Vaca*: en el Santiago del 2000 –con la derecha de regreso en el poder– Carlos Ugarte, cual alter ego de Jorge, discute con una célula de jóvenes *anarquistas-okupas*; mientras Carlos les enseña a fabricar bombas letales, auténticas “vacas,” los guerrilleros *millennial* se contentan, para desgracia de Jorge, “con amenazar por internet”. Francisca regresa a escena, comenta la tibia recepción crítica de *Vaca* y reconoce, con pesar, que el proyecto fracasa porque matan a Jorge: ¿no es, acaso, un crimen tramar una ficción que enseña que un guerrillero solo tiene derecho a existir en la lucha armada? Decepcionada, la propia Francisca anuncia, ahora, *Comunicado*, corto de factura artesanal “viralizado” a través de YouTube y que, esta vez, representa a un grupo armado (¿el Frente?, ¿Euzkadi ta Azkatzuna?) que depone las armas, pacta su ingreso a un “proceso de paz” y, justo entonces, es aniquilado por su democrática contraparte: esa democracia intolerante, esa democracia que, como Saturno, fagocita a sus parteros e hijos por igual. Terminada la proyección del video, Francisca acepta que “por segunda vez habíamos matado a Jorge” ya que “quisimos pacificarlo a la fuerza” pero “pacificarlo es traicionarlo” porque él “es inseparable de su acto de violencia”. En fin, el acto se cierra con la reinterpretación, cada vez más sombría, de dos secciones de *Esté-*

*tica*: allí, un grupo de actores escribe un texto dramático compuesto de retazos de la *Estética de la resistencia*, de Peter Weiss, y, mientras fabulan diálogos, discuten su propia relación contradictoria con el arte, la política y el mercado, siempre sujetos a la vorágine de un tiempo de guerra, de resistencia, como enfatiza en escena, Francisca. 9:24 p.m., apagón: el primer acto concluye. (Opazo y Benitez: 11)

El relato culmina con una observación de los investigadores acerca de cómo la disposición de la escena a esas alturas del espectáculo evocaría un tribunal, con lo que concluyen que *Mateluna* estaría remedando los lugares comunes de un teatro político: uso de documentos, actores que exponen ideas o situaciones, un tono real en la actuación o resaltando la situación de representación. Además de la “infra” clásica: proyectores, mesa desnuda en el centro, asientos, vestuario coloquial; máscaras que enfatizan la entrada y salida del actor de personaje. Esta observación, quiere poner de relieve de alguna manera, el carácter de parodia que propondría el montaje:

Careados con estos montajes falsos, nuestra primera reacción es interpretarlos como parte de un proceso de depuración dramática: la sátira de *Estética* permite superar el “maniqueísmo” de *Vaca*, que recluye al guerrillero en el territorio de la violencia, o la “ingenuidad” de *Comunicado* que, para peor, oblitera el valor de su resistencia. Con ello, sin darnos cuenta, caemos en la trampa del teatro en el teatro, del meta-montaje. Al final del primer acto, el director-dramaturgo no solo revela la naturaleza adulterada de sus materiales de archivo, sino que, al sabernos embobados con el proceso creativo de la compañía, nos contrapregunta: ante una demanda de justicia como la de Jorge Mateluna, ¿es ético que nuestra primera respuesta sea estética?, ¿la escritura de una crítica, un drama o un ensayo nos exime de compromisos ulteriores? Jugarreta meta-teatral mediante, ahora, espectadores y críticos estamos en el banquillo (...) (11)

Opazo y Benitez realizan una buena crítica dramática de estos montajes apócrifos, identificando su función al interior de la puesta. Me interesa, sin embargo, enfocarme en el gesto mismo de esta autocita de falsos montajes, pues veo en ello la performance de una autocritica de los propios artistas y de su lugar como sujetos políticos. Pues, si el ejercicio se propusiera desde siempre como teatral, podríamos hablar de metateatralidad, y su función sería la de interpelar a los espectadores, por medio de esa autointerpelación. Si el ejercicio sucediera bajo la estrategia de un falso documental, entenderíamos que lo que se busca es poner en crisis los dispositivos representacionales que construyen el documento y su correspondiente ideología histórica. Hasta aquí, el trabajo de Calderón cumpliría con los requisitos esperables de un teatro político posdramático. Pero el gesto de la parodia se dirige, en primer lugar, a un determinado dispositivo que ha devenido moda epocal llamado teatro político. Además, el punto de activación de la historia no es una ficción, sino algo real que la ha ocurrido a alguien concreto y que muestra cómo todavía en nuestro país siguen vigentes prácticas represivas sobre personas que en una época de violencia política decidieron resistir con los mismos instrumentos, y como esa decisión no fue delincinencial sino política. Este borramiento de la dimensión política es clara en la manera en que la prensa informa sobre el robo y la acusación a Jorge Mateluna.

Por esto, me parece que algo se excede en esta operación, algo hay como el suplemento obtuso de una significancia en palabras de Barthes (1986): la decisión de haber estructurado la dramaturgia, a partir de auto-citas, parecieran querer indicar un doble

límite, por un lado, la complejidad de sostener hoy un discurso políticamente consistente en una realidad en la que cualquier cosa se convierte en moda o en noticia o es tratada como nota periodística, por otro lado, la imposibilidad misma de representar la violencia (o la rabia que sentimos por esto) que ejerce el sistema político sobre los individuos, en este caso la injusticia premeditada que recae sobre la persona de Jorge Mateluna. La auto-cita, es desde ya un recurso paródico, lo sabemos, pero al mismo tiempo perentorio: una suerte de salvavidas arrojado por el mandato ético de tener que hacerse cargo de una realidad que *me* toca: Jorge Mateluna no solo fue un colaborador, era alguien que entregó su confianza a un grupo teatral, expuso la inconmensurabilidad de sus propias decisiones políticas, para que pudieran ser discutidas sobre un escenario. Lo que había con Mateluna era eso que Derrida ha llamado *políticas de la amistad*, porque en la base de lo político también se encuentra el afecto.

Me pareció sentir durante el montaje, que esta impotencia de poder llevar a escena era una recreación real y la elocuente sequedad y lo directo de la segunda parte lo demostrarían.

Sin duda, lo que ocurría ante los espectadores ese día era un montaje teatral, pero en realidad asistimos a un viaje afectivo: *al trayecto (el proceso) por el cual algo pasa de la indiferencia a que me importe, de la indiferencia al compromiso en su sentido más originario.*

Había algo urgente, por supuesto también una invitación de un importante teatro alemán, pero la invitación se convirtió en un pretexto, se utilizó, para amplificar en el espacio público una demanda por la liberación de Mateluna: algo muy concreto y real. La pregunta es, ¿fue este un fin no artístico de la obra? ¿o es este, el fin mismo de un teatro político? Yo tomo posición por la segunda cuestión.

Tomar posición, porque de lo hablamos es de hegemonías, es de escenas constituyentes de *lo* político. Hay que dejar de pensar en el afecto como poesía sentimental, en definitiva, el afecto en el arte es también un efecto, esto es, algo construido, que en el caso de *Mateluna* se encuentra en las fronteras de su propio resguardo, el lugar donde vida y creación parecen realmente indiscernibles. Aun así, propongo pensar este montaje como un aparato, con todas las características expuestas en la primera parte de este artículo. A primera vista no hay algo más distante de la vida y de los afectos que esta idea de maquinaria. Pero no es así.

En este punto se hace imprescindible volver sobre una misteriosa imagen con que Barthes define el teatro: “¿Qué es el teatro? – se pregunta – Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente (...)” (Barthes, 1967: 353)

La metáfora parece sencilla. Pero en realidad esconde una densidad inaudita. Lo primero que salta al oído es este vínculo tácito entre maquinaria y falsedad con que solemos entender algo teatral. En castellano hablamos de “una maquinación”, “de un gesto maquinal”, para referirnos a algo que ha perdido su espontaneidad y autenticidad, además de colgarle una intencionalidad solapada. Quien maquina se adelanta a los acontecimientos para determinarlos, de modo que sucedan como su deseo lo quiere. La idea de máquina teatral enfatiza precisamente este carácter de ensamblado, y por ello falso o engañoso que tendría el teatro a diferencia de la vida. Lo curioso es que lo maquinal supone que estoy en conocimiento de su condición. En otras palabras, lo maquinal es algo que se da a alguien:

descubro la maquinación o el gesto maquinal en el otro y porque se manifiesta puedo decir “es maquinal”. Esta situación de cosa autorevelada que define lo maquinal es lo que para muchos autores define también lo Teatral (Cornago). Asigno a un gesto el carácter de teatral porque me doy cuenta del engaño, el gesto teatral es la presentación de su propio proceso de develamiento de la representación. Por otro lado, Barthes, agrega la condición de cibernética a la máquina, para enfatizar su autonomía de funcionamiento. Lo propio de la máquina teatral es que funciona, no es que sirva para algo, no es un instrumento, sino un movimiento, un suceder accional, por ello es tan relevante el hecho que *se activa en el momento de la percepción del espectador*. Mientras no hay un espectador, la máquina duerme tras el cortinaje, pero el espectador no es, en la imagen de Barthes, quien maneja la máquina, ella es el movimiento autónomo de su sistema de engranajes, se mueva sola una vez activada. Finalmente, la metáfora, es ciertamente consistente con la definición barthiana de teatralidad, que pone el acento en el ser-acontecimiento de lo escénico<sup>18</sup>.

Desde este punto de vista, el teatro mismo se nos presenta como un aparato que, semejante a otros aparatos como la fotografía y el cine ha condicionado nuestros modos de percepción del mundo. Desde la caja italiana y su poder de ilusión especular, hasta los diversos dispositivos de extrañamiento del teatro contemporáneo, la teatralidad pone en marcha una política del espectador, un modo de vincularlo y de hacerlo ver de una determinada manera lo que se da a la vista, además de determinar qué es lo que se da o debe darse a la mirada. Es eso lo que nos recuerda Ranciere en el *Espectador emancipado* (2010), pero ya lo anticipaba, de algún modo, George Balandier (1994) cuando a inicios de los 70’ afirmaba el nexo indisociable entre el poder y la escena, entre el teatro y la política. Según él: “Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral” (16). Si el objetivo de todo poder es mantenerse en el tiempo, esto no está garantizado ni por el uso de la fuerza ni el imperio de una norma jurídica, sino “por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial” (18). Es de este modo, que el poder somete: poniéndose en escena. Lo que variará de sociedad en sociedad, es el grado de ostensibilidad de estas teatralidades y las técnicas que se utilizan para este fin. Como era de esperar, para un hijo de mayo del 68, el grado sumo de esta mostración se encontraría, por una parte, en toda la gama de imaginería escénica que ponen en marcha los regímenes totalitarios, pero también, en las sociedades sometidas al imperio de los medios de comunicación, las que, por medio de la propaganda, los sondeos políticos o los programas televisivos han transformado el ejercicio del poder en producción de imagen. Es esto lo que él denominará Estado-espectáculo (118).

Teatro y teatralidad, no son, por tanto, solo posibles metáforas para comprender la realidad social, refieren al funcionamiento mismo del poder, y, en este sentido, de la política.

En la segunda parte de *Mateluna* de forma concisa y directa, los actores y actrices se proponen impugnar el juicio civil de Jorge Mateluna y declarar su inocencia, (Opazo, Benítez, 12). Entonces inician el relato de lo que llaman “la historia oficial del incidente”. Nos presentan el registro de la cámara de vigilancia del Banco en la que podemos ver como ingresan cuatro sujetos encapuchados, siendo imposible determinar su identidad. Luego nos proponen el juego de recrear, como si de un video juego se tratara, la persecución policial a los sospechosos del atraco. No deja de ser interesante, esta recreación, pues de algún modo remeda el ejercicio de *reality show* policiaco que hoy está tan en boga en los medios informativos latinoamericanos. Parecieran reducir todo a un juego de policías

y ladrones donde a quien le toca el segundo papel merece perder, merece lo que merece porque es un enemigo del pueblo. La recreación, por tanto, es la última amarga parodia que hace Calderón, pues es contrastada por otra parodia: la prueba que fundamenta la participación de Mateluna en el robo, una parodia policial. Vuelvo a jugar con el relato de Opazo y Benitez:

Ximena proyecta, nuevamente, el video en que uno de los testigos del asalto dice reconocer a Mateluna como su perpetrador. Eso sí, esta vez, Jorge y Francisca revelan un detalle clave, hasta ahora omitido, en el montaje teatral y, también, en el policial: el video muestra a cinco individuos, a rostro descubierto, formados uno al lado del otro; en diálogo en *off*, un policía solicita al testigo del asalto nombrar a cuál de esos cinco imputados reconoce como asaltante; el testigo señala, sin vacilar, al quinto de izquierda a derecha; al final, el policía apunta en su bitácora el nombre de Jorge Mateluna. El video se va a negro. ¡Mentira policial! El quinto y último de la fila es Alejandro Luis Astorga Valdés, cédula de identidad n. 11.480.300-6, hoy día, reo confeso –Mateluna es el cuarto, de izquierda a derecha–. (12)

Podríamos decir que aquí acaba la obra. Un desenlace inesperado. Un buen *coûp du théâtre* el que brinda Calderón. Pero esta vez, eso ya no me hace gracia, por el contrario, me invade una profunda rabia, como el retorno de un reprimido, de algo que ya sabíamos, pero no queremos aceptar que aun sucede. El medio de prueba es la propia escena teatral, la que ha funcionado como un aparato revelador, al exponerse a sí mismo como el aparato que es. *La obra de Calderón es un desmantelamiento del aparato político por medio de desmantelar el aparato teatral*<sup>19</sup>.

La frontera entre lo real y lo ficticio no solo se difumina, adquiere una condición problemática y creo que eso es lo importante: no se confunde, se complica. Sin embargo, este proceder del poder policiaco, de construir puestas en escena para armar casos, no es inédito. Basta con recordar que durante la Dictadura fue habitual la producción de montajes de arsenales clandestinos como esos que Claudio Sánchez con vehemencia nos mostraba por Canal 13. Armas escondidas que los subversivos no tendrían empacho de utilizar contra cualquier inocente (le parece conocida esa retórica, véase como fue reportado el arresto de Mateluna). O los horriblos montajes de enfrentamientos, el más tristemente conocido fue titularizado el 26 de julio de 1975 por el diario *La Segunda* como “Exterminados como ratones”<sup>20</sup>. Pero para que ir tan atrás. El reciente caso de la “Operación Huracán”, en la que se montaron mensajes de texto y sonido en celulares para inculpar a un grupo de Mapuches de los incendios de camiones forestales, es decir, ya hablamos de una operación teatral tecnológica, implementada, al parecer, por la Dirección de Inteligencia de Carabineros.

19 O el develamiento de la política misma como puesta en escena, como aparato teatral por medio del desmontaje del propio medio de prueba.

20 La retórica periodística construye realidad, los medios, son formas de producción de realidad y por ellos mismo aparatos. El ejercicio de desmantelar aparatos no solo refiere entonces al funcionamiento de la política en su directo, también a todo el aparataje del que sirve, por ejemplo, los medios.



El poder no solo pone en escena su condición simbólica, hoy parece poner en escena su propio ejercicio, su forma de ser es teatral también, luego, la política misma deviene un aparato.

Qué duda cabe que, en el contexto de lo postpolítico, cuando la política se convierte en la pura administración de técnicas de resolución de conflictos y en el ejercicio transparente del poder como fin. Un aparato que presume de su propia maquinaria, la que exhibe sin pudor alguno, y sin conciencia alguna, como el más natural de los gestos, pero al mismo tiempo, juega a esconder, a construir el simulacro de su desaparecimiento.

El poder pospolítico es paradójico, pues, pareciera no tener ningún inconveniente en enseñar con toda obscenidad los retruécanos de sus pactos, de sus concesiones, de sus arreglos con otros poderes del estado o grupos de presión económicos<sup>21</sup>, pero al mismo tiempo, retira el cuerpo de su soberanía: un poder sin sujeto, un mecanismo, con ello hace impune su propio ejercicio de hegemonía, pues disuelve también el cuerpo del otro:

la pérdida de capacidad de decisión de los actores políticos tradicionales parece secundar el “trabajo político” de las grandes corporaciones, e incluso de esos “semi-estados” que son instituciones como el FMI, el Banco Mundial o la OMC; por otra parte, avanza cierta utilización del “estado de excepción” como técnica de gobierno: un tipo de despolitización del Estado a favor de intervenciones sobre la población decididamente punitivas, policiales, “pospolíticas”, como de un poder que no es inherente a un sujeto público, sino que *aparece desapareciendo*, invisibilizándose en una especie de consenso global-mediático. (Yarza s/p)

El teatro político podría pensarse entonces como *un aparato que desmantela aparatos*. Que evidencia el funcionamiento del poder, para develar su constitución hegemónica, y por lo tanto abrir el espacio a otras hegemonías, a pensar otros modos posibles de sociedad. La urgencia que vemos hoy de este tipo de montajes obedece, a mi modo de ver, al hecho que una hegemonía que se ejerce sin disenso, pues hace caer todo bajo la lógica perversa del consenso o de la tolerancia oportunista, está al borde de una forma de totalitarismo líquido, como el imperio global de este capitalismo neoliberal.

Sin embargo, acaso no fue sino la rabia lo que movió todo este montaje, acaso no fue sino la rabia lo que mueve hoy a un teatro político. Porque la rabia como el dolor, materializan los cuerpos de los sujetos. Tal vez, sea en esta vuelta de tuerca de los afectos y del compromiso donde radica la fuerza y la urgencia de *Mateluna*, pero también su profunda condición de teatro político en la época de lo post.

Leipzig, 1 de marzo de 2018

21 Basta recordar el caso de la “Operación Huracán” ya citado o los fraudes al fisco hechos por SOQUIMICH (empresa privatizada durante la Dictadura) para financiar campañas políticas y que hoy el Fiscal a cargo propone un convenio de pago para cerrar el caso y exculpar a Senadores comprometidos, son apenas un par de ejemplos recientes.

## Referencias Bibliográficas

- Balandier, Georges (1994), *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona: Paidós
- Barría, Mauricio (2013). "Cuidado con el terremoto o de la paulatina construcción de una dramaturgia mientras sucede" en *T. Investigación y práctica escénica sobre terremoto de Chile*. Oyarzún, Manuela, Santiago, Metales pesados: p. 73-86
- Barría, Mauricio, (2018) "Emergencias documentales. Retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político" en Blanco, Fernando y Opazo, Cristián, (Eds). *Actores, demandas, intersecciones: debates críticos en el Cono Sur*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Barthes, Ronald (1967), *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral  
----- (1986). "El tercer sentido. Notas sobre algunos fotogramas de S.M. Eisenstein" en Barthes Roland, *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós. Pp.
- Benjamin Walter (1989). "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en Benjamin Walter, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus pp.
- Brecht, Bertolt, "Lo popular y el realismo" *Revista Conjunto* n. 22, oct-dic, 1974, Casa de las Américas, pp. 99-105
- Cornago Oscar (2005). "¿Que es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *Telón de Fondo* 1. Recuperado de: <http://www.telondefondo.org>
- Deotte, Jean-Louis (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjarmin, Lyotard, Rancière*, Santiago: Metales Pesados
- De Man, Paul (1990). *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona: Lumen.
- Féral Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: GETEA.
- Grass, Milena (2017), "El teatro político de Guillermo Calderón: realidadficción y espacio público" en *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente*, Proaño Gómez Lola & Verzero Lorena (ed.) California / Buenos Aires: Argus Editorial pp. 113-131
- Gadamer George (1999) *Verdad y Método I*. Salamanca: ed. Sígueme (8ª edición).
- Mouffe, Chantal, (2007). *En torno a lo político*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Malzacher, Florian (2015), "No Organum to Follow: Possibilities of political Theatre Today", en *Not just a mirror. Looking for the political theatre today. Performing urgency 1*, ed. Florian Malzacher, Berlin: House on fire/ Alexander Verlag, pp.16-30
- Opazo, Cristian, Benitez, Carlos, "A Little Respect". Mateluna, de Guillermo Calderón, *Revista Conjunto* 185, oct. /dic. Casa de las Américas Cuba, pp. 8-15
- Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Owens Craig (2001). "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad" en Wallis Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal. Pp. 203-235
- Lehmann Hans-Thies (2002). *Le Théâtre posdramatique*. Paris: L'Arche.
- Vicente, César de (2013) *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*.

Madrid: Centro de Documentación Crítica

Villegas Juan (2000). Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones de GESTOS: Irving, California.

Yarza, Claudia, "La Crisis de la Política y la Pospolítica", en Proyecto: Diccionario del Pensamiento Alternativo II. Recuperado de: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=184>