

Aproximación al teatro político santiaguino como *experiencia*: La memoria como lugar de enunciación en el teatro de Rodrigo Pérez y Teatro la Provincia

An approach to political theatre in Santiago as *experience*: memory as a site of enunciation in the work of Rodrigo Pérez and Teatro La Provincia

Dr. Cristian Flores Rebolledo¹
criflore@ucm.es/fl.cristian@gmail.com

Resumen

El presente trabajo propone abordar el teatro político desde la perspectiva de experiencia propuesta por Foucault, a partir de la cual se busca pensarlo como una práctica consciente y crítica, que interviene en los modos de representación y en la producción de sentido, a partir de la correlación entre saber, tipos de normatividad y producción de subjetividad. Para ello, se recogen las reflexiones sobre el teatro político desarrolladas por creadoras y creadores contemporáneos de Santiago, con relación a sus prácticas. A partir de las cuales se identifica la problemática de la memoria como un espacio desde el que se han articulado muchas de estas experiencias. En este marco, se construye una aproximación al trabajo de Rodrigo Pérez y su compañía Teatro La Provincia, en torno esta problemática, con el objetivo de poner en primer plano su elaboración discursiva y su relación con la producción creativa.

Palabras clave: teatro político; experiencia; subjetividad; memoria; territorio.

Abstract

This article proposes approaching political theatre through Foucault's notion of experience, from which it is conceived as a conscious and critical practice that intervenes in modes of representation and in the production of meaning through the correlation between knowledge, forms of normativity, and the production of subjectivity. To this end, the study brings together reflections on political theatre developed by contemporary creators in Santiago, in relation to their own practices. These reflections reveal the issue of memory as a key site from which many of these experiences have been articulated. Within this framework, the article constructs an approach to the work of Rodrigo Pérez and his company Teatro La Provincia, addressing this same issue, with the aim of foregrounding his discursive elaboration and its relationship to creative production.

Keywords: political theatre; experience; subjectivity; memory; territory.

Recibido: 30/09/2025. Aceptado: 2/12/2025

¹ Actor, director y dramaturgo, doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid. Postdoctorante ANID en el Instituto del Teatro de Madrid ITEM.

Introducción

El siguiente artículo constituye una aproximación teórica vinculada a mi trabajo como creador e investigador. Desde este lugar, este escrito busca construir un marco en torno al teatro político que permita pensarlo no solo desde conceptualizaciones externas y ajenas al fenómeno, sino también desde la elaboración teórica y discursiva que desarrollan creadoras y creadores, a partir de la reflexión que realizan sobre sus propias prácticas creativas. O, en palabras de Duarte (2023), “una teoría que indaga las prácticas desde la especificidad de su proceso y sus articulaciones propiamente teatrales, y no desde la aplicación de una conceptualización externa al fenómeno teatral” (p. 21). Desde esta perspectiva, propongo una lectura del teatro político como un espacio de producción de subjetividad, a partir del concepto de *experiencia* propuesto por Foucault y de su relación con lo político.

Desde este marco —que otorga validez al proceso creativo como núcleo de la producción de conocimiento teatral— presento y pongo en diálogo algunas directrices surgidas de las experiencias de creadoras y creadores desde Santiago. Esta perspectiva ha sido posible gracias a la investigación *Escenas de lo político: Cartografía del teatro político chileno contemporáneo*², en la que se aborda su relación con el concepto de lo político desde sus prácticas. En este diálogo *coral*, es posible identificar, así como en otros estudios referidos, que la problemática de la memoria ha constituido un espacio central de experimentación y enunciación política. Las creadoras y creadores presentes son: Guillermo Calderón, Rodrigo Pérez, Patricia Artés, Nona Fernández y Marcelo Leonart, Alexis Moreno y Alexandra von Hummel, Aliocha de la Sotta, Marco Layera, Ernesto Orellana y Jesús Urqueta.

A modo de referencia, desarrollo una aproximación al teatro de Rodrigo Pérez junto a Teatro La Provincia, atendiendo a materiales donde su voz y elaboración discursiva están presentes —ya sean artículos propios o entrevistas— y realizando un breve análisis de sus obras *Provincia señalada* (2003) y *Cuerpo* (2005), como ejemplos del desarrollo de su experiencia en torno a la memoria, como un procedimiento de conocimiento crítico y una estrategia de resistencia frente a los discursos hegemónicos de la transición democrática.

1. Una perspectiva del Teatro Político como *experiencia*

La existencia de una práctica teatral, que cuestiona y subvierte esa función ideológica dominante —y su reproducción desde la producción escénica— se conoce desde finales del s. XIX y hasta nuestros días. Surgió como resultado de un cambio histórico que generó las condiciones necesarias para la aparición de un discurso emancipatorio de masas, basado en la representación de un nuevo antagonismo social, producto de la crisis política e ideológica del pensamiento burgués y liberal. Se trató de un modo de producción radical, que más allá de un mejoramiento cualitativo, buscó fundamentalmente la transformación del elemento humano —también del espectador/a— y acompañar las transformaciones sociales y políticas (Brecht, 1972, p. 24).

Esto significó una ruptura a nivel epistemológico, o un desplazamiento del arte hacia una disputa emancipadora, orientada a evidenciar y desarticular formas de dominación en el plano simbólico, haciendo resaltar las contradicciones internas de la estructura social. Se trató de un cambio en los métodos de observación de las personas y sus comportamien-

2. Investigación desarrollada en colaboración con Katha Eitner y Valentina Chávez, con el financiamiento del Fondo de Investigación de Artes Escénicas 2020. Disponibles en <https://proyectoarde.org/collections/show/46>

tos, (Brecht 1972, p. 31) de una lucha a nivel de la producción de imágenes y de representaciones sociales, y la creación de prácticas específicas que, a través de una problematización crítica y transformadora, permitieron la apropiación cognitiva de lo real. (de Vicente Hernando, 2013, p. 134) Y cuyo núcleo busca responder a la pregunta: “¿Cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos?” (De Vicente Hernando, 2013, p. 16).

En la actualidad, esta reflexión encuentra nuevas proyecciones, y está en sintonía con lo planteado por De Vicente Hernando (2013) cuando señaló que a partir de finales del sXX y principios del XXI, la práctica del teatro político que se perfila desde lo biopolítico (p. 25), o bien, como una resistencia a la biopolítica, donde las prácticas artísticas y teatrales se constituyen en espacios de experimentación vital que enfrentan los modos de gobierno sobre la vida.

Desde este lugar, el teatro político puede entenderse no solo como una experiencia estética, sino también como una experiencia ontológica de carácter estético (Dewey, 2008, p. 3), en la medida que busca transformar la posición y función del sujeto creador como agente de producción. En esta línea Iván Alvarado Castro y Gorka Álvarez Barragán (2015-2019) nos proponen una aproximación a la praxis teatral como *proceso político*. Su análisis se centra en la *inmanencia del hacer* propio del teatro como ente vivo, (Alvarado y Álvarez, 2015, p. 99) y en la posibilidad de una ontología del ser social desde la praxis teatral, con una perspectiva política postcolonial que recupere el saber y el hacer de otras propuestas teatrales, y sus procesos creativos, (Alvarado y Álvarez, 2020, p. 527) que ellos recuperan desde propuestas como las de Augusto Boal. Al concentrarse en este aspecto, se deja de mirar el teatro como metáfora para analizarlo como categoría analítica ontológica, donde un sujeto hace y se hace en la práctica, como entidad con potencial autopoético en lo social. De este modo, se recupera el valor del proceso frente al valor de cambio (Álvarez y Alvarado, 2015, p. 103-104), y “emerge su capacidad para ser una herramienta con la que reflexionamos y nos producimos a nosotros mismos. Configurándose como una praxis de producción de subjetividad desnormalizadora, una potencial “tecnología del yo”” (Álvarez y Alvarado, 2015, p. 102).

Así, ponemos el acento en la *experiencia* vital, real y humana que subyace a la experiencia estética (Dewey 2008, pp. 3-4) y entendemos esta última como un proceso acumulativo de formas de hacer y de darse forma, porque “una obra de arte es sólo un momento de un complejo entramado de relaciones que se establecen entre el individuo, la institución artística y el contexto social, así como entre los referentes (pasado), la situación efectiva (presente) y las lecturas posteriores (futuro)” (Sánchez, 2009, p. 328). En sintonía, con esta perspectiva, el director uruguayo, Silvio Lang (2022), recuerda que lo central en el arte no es la producción de obras, sino la invención de prácticas: formas sensibles de uso del tiempo, el cuerpo, la percepción y el deseo que reconfiguran nuestras formas de vida. Estas prácticas son también bloques espacio-temporales, operaciones de percepción y composición que transforman tanto a quienes las ejecutan como a quienes las presencian (pp.5-7).

Es así como es pertinente leer la práctica del teatro político como producción de experiencia propuesto por Foucault (1984). Desde *Maladie mentale et personnalité* (1954) hasta la introducción al segundo volumen de *Histoire de la sexualité* (1984), es posible observar en su obra distintos enfoques de análisis: primero, el interés por cómo una experiencia histórica se constituye atendiendo a las regularidades discursivas (período arqueológico); luego, el estudio de los aparatos o tecnologías de poder que la determinan (período

genealógico) (Hermo, 2015, p. 9). Finalmente, en la subjetividad, entendida como la relación de las personas con el mundo que las rodea, no como esencia natural o preexistente, ni determinada solo por mecanismos de represión (Foucault, 1984, p. 8), sino como posibilidad y proceso de experiencia de sí (Foucault, 1984, p. 9). De este modo, la experiencia se vincula a una doble pregunta por aquello que somos y por lo que podemos hacer con nosotros mismos (Hermo, 2015, p. 9). Finalmente, en la introducción a *El uso de los placeres* (1984), Foucault entiende la experiencia como una correlación entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad dentro de una cultura (p. 8).

La *experiencia* implica el carácter crítico de lo que somos, al exigir tanto el análisis de los límites que nos constituyen como la exploración de sus posibles franqueamientos (Foucault, 1999, p. 17), dando acceso al sujeto a un determinado modo de ser, y a las transformaciones que debe realizar sobre sí mismo para alcanzarlo (Foucault, 1999, p. 408). En este proceso se revela también su dimensión ética, pues la experiencia se vincula con las prácticas de libertad que operan en el interior de las relaciones de poder. Esto no debe ser entendido como una propiedad individual, ni limitada a actos o prácticas aisladas, sino que constituye un conjunto complejo de relaciones experimentales entre cuerpos, pensamientos y sensibilidades, que invitan a situar la mirada en los procesos mediante los cuales se busca transformar la vida o experimentar el mundo de nuevas maneras, (Hermo, 2015, p. 8) dentro de un conjunto de reglas de producción de la verdad o juegos de verdad (Foucault, 2008, p. 48; 1999, p. 411)

La noción de experiencia encuentra su correspondencia con la conceptualización de lo político, puesto que se articula en relación con el poder y la verdad. Para Foucault, el poder es una relación entre agentes, presente en todas las interacciones sociales. No se ejerce solo mediante coerción o violencia, sino través de la producción de verdades, normas y discursos que definen lo aceptable en el pensamiento y la acción. Estas se construyen en contextos sociales, históricos y culturales específicos, y no son ni inmutables ni universales. Esta lógica conlleva también formas de exclusión que abren la posibilidad de aproximaciones críticas y situadas a los procesos de construcción de verdad y a su incidencia en la manera en que las personas experimentan el mundo. De allí la necesidad de cuestionar y resistir los discursos dominantes, reconociendo la experiencia de sí como punto de partida para generar nuevas prácticas y discursos sociales.

Este planteamiento dialoga con la perspectiva de Chantal Mouffe, que propone distinguir entre *la política* y *lo político*. Este último remite al nivel ontológico, al antagonismo constitutivo de las sociedades humanas; mientras que la política, al nivel óntico, al conjunto de prácticas e instituciones mediante las cuales se organiza un determinado orden social en el marco de dicha conflictividad (Mouffe, 2007, p. 16). Su teoría sostiene que las relaciones de poder son siempre contingentes y reversibles. Así, el poder y el antagonismo son inseparables: toda objetividad social es política y muestra los indicios de exclusión que rigen su constitución (Mouffe, 2001, p. 15), abriendo la posibilidad de formas contrahegemónicas o antagonistas. El reconocimiento del conflicto como fuerza constitutiva, movilizaba el espacio público como campo de disputa entre proyectos hegemónicos divergentes, como confrontación de múltiples superficies discursivas: agonismo (Mouffe, 2007, p. 19)

Por su parte, Jacques Rancière (2006) sitúa lo político en la verificación de la igualdad, en el encuentro entre dos procesos heterogéneos: el del gobierno (policía)—una distribución jerárquica de lugares y funciones — y la emancipación, que afirma la igualdad de cualquiera con cualquiera (p. 17). Lo político surge entonces como la escena del conflicto,

como una escena de verificación de la igualdad, un lugar de manifestación del desacuerdo (disenso) y de reconfiguración de lo sensible, o en otras palabras, “en los modos de subjetivación disensuales que manifiestan la diferencia de la sociedad consigo misma” (p.78)

Antonio Negri, por otro lado, equipara la democracia absoluta con la expresión plena de lo político, planteándola desde una crítica al Estado democrático-liberal moderno, entendido como Estado absoluto, como institución trascendental (Negri, 2021, pp. 10–11, 34). Para Negri, el poder no es una entidad trascendente, sino una relación conflictual abierta y temporalmente situada. En la contemporaneidad, esta relación es biopolítica, pues “la estructura social y política entra como elemento absolutamente fundamental en la vida de cada persona” (Negri, 2006, p. 172). Frente a ello, propone una política de la inmanencia productiva, entendida como un devenir emancipador, un proceso en el que el ser se produce a sí mismo (Negri, 2021, p. 190). Para esta lectura, tres categorías son centrales: multitud, singularidad y común. La multitud designa un conjunto de singularidades cooperantes que se constituyen en relación recíproca (Negri, 2006, pp. 172–173). La singularidad, a diferencia de la individualidad, existe en el vínculo con otras. El común, en tanto, es condición biopolítica de la vida: el ejercicio colectivo de esas singularidades que asumen su modo de existencia, construyendo un espacio siempre abierto y dinámico (Negri, 2006, p. 176). Es, simultáneamente, el ámbito y el resultado de la ruptura con el poder que domina. En ese sentido, la inmanencia se configura como un posicionamiento ético y político, donde la multitud encuentra en lo común la potencia constructiva del ser (Negri, 2021, p. 199).

Volviendo a Foucault (1999), el arte y la cultura pueden ser maneras a través de las cuales se pueden desarrollar nuevas elecciones éticas y políticas donde se puedan formar espacios de residencia y ruptura. (p. 406) En este marco es posible pensar el *teatro político* que, en tanto *experiencia*, se instaura como una forma de pensar, de resistir, descentrada respecto de ciertos principios convencionales y que impugna otras formas y relaciones de poder a partir de la experimentación. (Gabilondo en Foucault 1999, p. 31-32)

Desde esta óptica, la práctica del teatro político refleja lo que somos a partir de un contenido histórico particular, siempre dinámico y en transformación. Comprender sus experiencias implica, por tanto, reconocer cómo se inscriben de manera consciente en su contexto histórico específico y cómo, desde allí, pueden articularse en un espacio “agonista” o “común”, donde confluyen distintos tipos de experiencias y proyectos hegemónicos divergentes.

Así, el teatro político, concebido como experiencia, se vincula con la producción de subjetividad: una forma de auto-experimentación crítica que posibilita rupturas con las formas habituales de percepción, pensamiento y acción. Esto implica una serie de operaciones y prácticas sobre el cuerpo, el pensamiento y la sensibilidad que, mediante diversos procedimientos, producen transformaciones efectivas tanto en quienes las ejercen como en los modos de observar los ordenamientos y verdades que emanan del poder.

Es una práctica que alberga en su interior la disputa: efecto de las condiciones del orden y, a la vez, de las posibilidades de libertad y singularidad, manifestando así su dimensión ética. Se construye en la relación orden–resistencia, ya que no existe un sujeto plenamente consciente o emancipado, sino aquel que se reconoce en la disputa y toma posición en ella. Este proceso no debe reducirse al ámbito individual, sino ampliarse a lo colectivo, donde las experiencias se convierten en formas de resistencia al poder, orientadas al reconocimiento de aquello que norma la existencia y de aquello que se rechaza; en otras palabras, la experiencia como un modo de lo político.

2. Un acercamiento territorial sobre el Teatro Político

Aunque “el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, no es el espacio, sino más bien “producción” sobre este. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscritas dentro de un campo de poder (Álvaro Bello en Dubatti 2021, p. 120). Dubatti (2021) plantea que la *territorialidad* no está determinada solo por un espacio físico, límites o fronteras políticas, y como algo fijo. Sino que está centrada en la identificación del tipo de *experiencia* de subjetivación colectiva, entendida como “las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitirlas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos.” (p.129) En este punto, el concepto de experiencia puede pensarse, entonces, en relación con lo territorial, en tanto nos recuerda el carácter concreto, particular y situado de quien conoce, recuperando el lugar de los sentidos y del cuerpo. (Hermo, 2015, p. 8)

Enfocándonos en la práctica del teatro político chileno contemporáneo —particularmente desde el año 2000 hasta la actualidad—, Fernanda Carvajal y Francisca Van Diest (2009) señalan que no es posible reducir lo político o la politicidad del teatro a un conjunto de formas, temas o corrientes estéticas específicas, ni a modos de subsistencia orgánica, ya que este aspecto se juega en diversos planos. En tanto experiencia, la práctica del teatro político contemporáneo puede perfilarse, entonces, a partir de distintas características.

Una de ellas es el acto de nombrarse, es decir, la construcción de una identidad autoral desde la cual se enuncia y se configura discursivamente el objeto teatral (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 41). Este gesto constituye una operación política en sí misma, pues define el tipo de experiencia en el campo de lo político —su micropolítica— y posiciona a los individuos o colectivos dentro de las disputas simbólicas y discursivas. También da cuenta del lugar que los artistas ocupan dentro de los marcos sociales, determina sus posiciones de los agentes culturales, y orienta sus representaciones y elecciones, porque la construcción identitaria no es ilusoria, ya que posee eficacia social y produce efectos reales en el campo cultural (Cuche en Carvajal y Van Diest, 2009, pp. 47-48)

Otro plano se relaciona con la configuración orgánica interna que las creadoras, los creadores y sus colectivos desarrollan durante el proceso creativo. Esta dinámica puede entenderse como un espacio de micropolítica de resistencia que desafía las formas de gubernamentalidad neoliberal (Lisa Lory en Carvajal y Van Diest, 2009, p. 61), al reorganizar el trabajo artístico desde una lógica colaborativa, deliberativa y participativa. Se trata de una estructura creativa que, sin negar las autorías singulares, abre lugar a lo común, en los términos planteados por Negri, y ofrece a sus participantes nuevos espacios de desarrollo y acción colectiva (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 61).

En las experiencias contemporáneas, las identidades se han articulado desde múltiples expresiones y medios. Los creadores exploran obsesiones y heridas sociales, traumas y conflictos no resueltos —tanto colectivos como individuales—, con un interés persistente por lo histórico como contexto social, político y económico, y en constante fricción con sus obras (Carvajal y Van Diest, 2009). Estas prácticas buscan reapropiarse de la historia desde perspectivas personales y microestructuras (Barría, en Carvajal y Van Diest, 2009). En consecuencia, los proyectos artísticos ya no giran en torno a la demostración de “verdades” generales o la concientización sobre ellas (Hurtado, 2010, p. 17), sino que adoptan formas experimentales para abordar lo político, y vincularse con la memoria y la contingencia.

La disolución de los vínculos entre razón e idearios políticos ha dado paso a múltiples subjetividades que, desde cada creador o colectivo, aportan miradas singulares e incorporan nuevas problemáticas —como el género, las disidencias, la situación indígena, la marginalidad o la memoria—. Sin embargo, no basta con tematizar estas cuestiones: la politicidad del teatro se define sobre todo en sus procedimientos, mecánicas y metodologías, en los modos en que se performatiza el antagonismo o el desacuerdo que constituyen lo político (Barría, 2018, p. 6), y en cómo estos procedimientos se convierten en modelos de observación crítica de las propias problemáticas que abordan.

2.1. Aproximaciones conceptuales en torno al Teatro político desde las prácticas de creadoras y creadores desde Santiago

Las características señaladas anteriormente, sobre *la experiencia del teatro político* y de su práctica en este contexto, son identificables en la propia elaboración discursiva de creadores y creadoras contemporáneas, contenidas en los materiales de la investigación *Escenas de lo político: Cartografía del Teatro Político Chileno Contemporáneo* (FONDART 2020), específicamente en las entrevistas escritas y el podcast. Si bien estos dan cuenta de una muestra reducida de artistas escénicos de la Región Metropolitana, pueden orientar y darnos una dimensión, en la que es posible identificar algunos puntos en común, tensiones, que dan referencias tanto de posicionamientos ideológicos, modos de producción, metodologías, poéticas y/o estéticas. El contenido de estos materiales se centra en las propias definiciones de las y los creadores de lo que constituye el *teatro político*, explorando cómo estas definiciones se reflejan en su trabajo, cómo abordan los procesos creativos y sus roles dentro de ellos, proporcionando así una visión integral de sus obras. Se exploró la noción de formar parte de *una tradición de teatro político* y en qué medida esta tradición es identificable en sus producciones teatrales. Finalmente, se ahondó en la capacidad del teatro y las prácticas artísticas para integrarse en los procesos o debates contemporáneos de su época. Algunos de los bloques de contenidos se presentan a continuación.

2.1.1. Posicionamiento frente a la sociedad y a la práctica teatral

Como punto de partida, lo político es concebido primero desde el posicionamiento como artistas frente a la sociedad y la práctica teatral, puesto que, primero, se es un sujeto político, y desde ese lugar se impregnan los otros ámbitos de la vida. En este sentido, la posibilidad que el teatro político tiene de incidir en la vida o en las problemáticas de interés público, solo es posible si los trabajadores del arte o del teatro se insertan en esas discusiones. (Pérez, 2023a)

Hay una posición frente a retóricas generalistas como “todo teatro es político”. Se comprende que toda práctica cultural tiene una dimensión política, de la cual es imposible escapar, ya que está inserta en una estructura de producción de la que se es parte consciente o inconscientemente. Sin embargo, este aspecto no es suficiente. Primero, porque este enunciado invisibiliza una tradición histórica cultural y una serie de memorias culturales del país, y segundo, porque intenta homogenizar las retóricas y las diferencias en el teatro, cuando son abismantes y muy disímiles (Orellana, 2023).

Lo político opera, para ellas y ellos, en diferentes aspectos. Uno de estos, es la concepción colectiva del trabajo, respecto de las formas de organización a partir de nuevas relaciones. Lo colectivo toma sentido *político* solo en la medida que estos espacios son con-

cebidos desde la horizontalidad y funcionan como experiencias en las que los sujetos que participan del proceso creativo se problematizan y tienen la posibilidad de transformarse (Moreno, 2023). Estas experiencias habilitan problemas, preguntas, cuestionamientos o inquietudes en la escena, no solo para quien será receptor sino, en primer lugar, para quien es parte del proceso de producción, permitiendo la transfiguración propia en el encuentro y aprendizaje con otras y otros, respecto de la propia vida en el proceso creativo (Orellana, 2023). Así, la habilitación de estos espacios se constituye en instancias de resistencia micropolítica, experiencias que buscan un encuentro de intelectos, cuerpos y sensibilidades, desde un tipo específico de subjetivación y disputas.

Si bien se asume la capacidad limitada que el teatro tiene como herramienta de transformación social, existe la posibilidad de generar una comunidad crítica (Layera, 2023) que confronta, en principio, a una comunidad reducida en el proceso creativo, y que luego se enfrenta a otra comunidad que es espectadora. En este sentido, no se concibe el teatro como un ejercicio moralizador respecto de quien lo mira, sino que ético, que cumple un rol de apertura, de generar y tejer sentido. Su rol fundamental consiste en instalar un problema no resuelto en la escena, en forma de pregunta, sobre la que se ofrece un nuevo punto de vista, “que busca un sentido de realidad, no que muestra la realidad necesariamente, sino que busca conectar con esta, que es desde donde deriva la problemática” (Moreno, 2023).

2.1.2. Cuestión de procedimientos, formas y contenidos

Los problemas se ofrecen a ser debatidos desde los procedimientos de trabajo, y expuestos de formas específicas en cada propuesta autoral. Por lo tanto, el proceso, se concibe como un espacio de experimentación sobre el no saber, un ejercicio de conocimiento sobre aquello que se ignora. El contenido se presenta como el proceso de reflexión, poético y estético sobre eso de lo que se quiere saber.

Los contenidos que tienen que ver con espacios que, para mí, son desacomodados. O sea, yo hablo de lo que no sé, hablo o intento hablar de lo que no sé, intento hablar de lo que me incomoda, intento hablar de lo que me molesta, lo que me pone en tensión. Y eso deviene, necesariamente, en un universo de contenido que se traduce en las obras. (Pérez, 2023a)

Lo político también se juega en el cuestionamiento de las formas y de los procedimientos, puesto que el valor específico del arte y el teatro está en su dimensión estética y no solo en abordar ciertas problemáticas.

si perdiera su valor estético se transforma en una cuestión inocua, creo yo. Si pierde su valor estético, su fuerza se pierde también, porque queda una pura parte, y el teatro se compone de muchas partes. Hay un texto, hay un cuerpo que se crea, hay un mundo que se crea y la visualidad, etc. Y ese conjunto es el que piensa el país, ese conjunto es el que es insolente. (Moreno, 2023)

En este sentido, los creadores contemporáneos diferencian entre el procedimiento, que es el desde dónde y el cómo se instala el problema respecto de un contenido o problemática, y la forma que es el lenguaje escénico o su dimensión estética, o la *caligrafía propia*. El procedimiento, se deriva de la puesta en tensión de las ideas que se desprenden de la

problemática o contenido, es decir, se pone en juego una mecánica dialéctica, que busca poner en movimiento ideas o verdades que parecen fijas, y que, a propósito de contradicciones, movilizan el pensamiento y ponen en duda lo que uno sabe, cree o siente, a partir de la inserción de diferencias y nuevas relaciones entre los materiales en la escena, para lo cual es fundamental la capacidad de experimentar (Pérez, 2023a). Es la acción a partir de la cual hacemos la conexión del problema, del contenido con su contexto, que nos permite saber qué está pasando alrededor de la obra en términos históricos y políticos del país, o del contexto de producción donde uno está inserto. Así como entender, en qué está el teatro como contexto artístico (Pérez, 2023a). Es una actividad que busca un sentido de realidad, no que muestra la realidad necesariamente, sino que busca conectar con esta, que es desde dónde deriva la problemática (Moreno, 2023). El procedimiento no es la respuesta a la problemática, sino el proceso, cómo y desde dónde se piensa, la forma de reflexionar desde diferentes aspectos como el cuerpo (sin la cabeza escindida) la visualidad o la palabra, para poner en relación cosas que antes no se habían puesto en relación (Von Hummel, 2023), para habitar la contradicción y que nos permita desestabilizar las propias percepciones del mundo. Estas ideas coinciden con los planteamientos de Brecht, cuando planteaba que el artista debía tener absoluta conciencia sobre la distinción entre la *forma* como la adecuada manifestación del *contenido*, y la *técnica* como la forma desglosada del contenido, y que la diferencia entre ellos es lábil (Brecht en Posada, 1969, p. 224). Desde esta perspectiva, *lo político*, en esta tensión no está determinado solo por forma o contenido, porque son dos y una cosa a la vez, con mayor certeza estaría más enfocado en el procedimiento. Esta percepción coincide con planteamientos teóricos como el de Mauricio Barría (2018) señalado anteriormente, que sostiene que la politicidad del teatro se juega, sobre todo, en sus procedimientos, en los modos en que se performatiza el antagonismo que constituye lo político (Barría, 2018, p. 6), y en cómo estos procedimientos se convierten en modelos de observación crítica de las propias problemáticas que abordan.

Utilizo el teatro como manera de pensar, pienso discursivamente, no pienso linealmente, pienso como una madeja, nudos, donde en mi pensamiento confluyen también ritmos, imágenes, discursos, textos, cuerpo, etc. (...) el saber del teatro, yo creo, es la puesta en relación, es como el diálogo, ya no el diálogo entre dos cuerpos y entre una historia, si no que diálogo material entre un texto, dónde lo contextualizas, cómo haces cuadrar distintas cosas, la visualidad versus lo que estás hablando. (von Hummel, 2023)

Lo político orbita en la práctica teatral y en las obras que se desprenden de estos procesos, porque desde el teatro se observa la política, la realidad y la estructura social para poder enunciarse (Moreno 2023); para manifestar las pulsiones antagónicas que permiten poner en tensión, transgredir y transformar ciertos regímenes, ordenamientos y disciplinamientos estéticos o retóricos (Orellana 2023). La efectividad de esta experiencia en el tiempo actual, para algunas y algunos creadores, radica en la capacidad de articular un discurso para este presente y de construir una estética que pueda habitar tanto la calle como el escenario: una estética directa, política, optimista y activadora, capaz de intervenir en la realidad mediante la acción política concreta (Calderón, 2023). Para otras y otros, en cambio, la potencia del teatro reside en estimular un tejido de sentidos donde las relaciones puestas en escena generen incomodidad y abran preguntas más que ofrecer respuestas (Moreno, 2023; Pérez 2023).

2.1.3. Sobre su eficacia como dispositivo crítico

A pesar de estas diferentes estrategias, existe una visión común: la eficacia de cualquiera de estas opciones pasa por la experimentación constante en torno a los contenidos, procedimientos y formas. Cuando estos elementos se presentan de manera provocadora, fuera de la norma o abiertamente antagónica, son también susceptibles de ser absorbidos por la cultura y el contexto, que los higienizan y mercantilizan, objetualizando ese antagonismo. De este modo, los discursos y las formas que surgen como críticos pueden ser apropiados por el sistema, transformándose en tendencias o modas, y borrando su dimensión conflictiva y peligrosa (Pérez, 2023c, p. 22-23; Layera, 2023).

Esta observación resulta especialmente relevante, ya que muchos análisis continúan refiriéndose a “un teatro político” en oposición a un teatro tradicional, naturalista o aristotélico, lo que invita a preguntarse si dichas categorías siguen siendo operativas o si, por el contrario, el imaginario simbólico del poder ha modificado los parámetros desde los cuales se establecen esas distinciones. ¿Frente a qué modelo hegemónico nos posicionamos hoy? ¿Frente a qué discursos del arte? Si el discurso antagonista que dio origen al teatro político surgió históricamente como respuesta al naturalismo burgués, cabe preguntarse entonces frente a cuál o cuáles modelos emergen nuestras propuestas contemporáneas.

En este sentido, resulta particularmente significativa la reflexión elaborada por las y los creadores entrevistados, ya que permite comprender que, en el panorama teatral contemporáneo, muchas de las propuestas que desarrollan, en un primer momento, dialogan críticamente con las formas hegemónicas de producción cultural, cuestionando sus lógicas, lenguajes y modos de representación. Sin embargo, en un segundo momento, los propios resultados de estas búsquedas pueden llegar a constituirse en parte del *mainstream*, convirtiéndose, a su vez, en nuevos objetos de análisis crítico. Esta doble condición —de resistencia y eventual integración— da cuenta de la complejidad del campo teatral actual, donde los márgenes y los centros de legitimación se reconfiguran de manera permanente. Por otra parte, es necesario recordar que, hacia fines de los años ochenta, la escena contracultural irrumpió quebrando los mecanismos y códigos teatrales desarrollados por los teatros universitarios e, incluso, por la escena político-popular. No obstante, muchos de esos mismos creadores y sus propuestas terminaron, durante la década de los noventa, integrados al nuevo escenario político y cultural de la transición, configurando una imagen de institucionalización de la cultura. Frente a este proceso, la generación de artistas que emergió hacia finales de los noventa buscó superar esa integración, recuperando un posicionamiento crítico e independiente. Puesto que, “este circuito homogeneizador, sin embargo, no puede regular la fricción que la potencialidad disruptiva de los signos puede generar, aún dentro de su funcionamiento neutralizador” (Giunta, 2001, p. 272). Aunque mantienen ciertos vínculos con la institucionalidad —ya sea mediante el financiamiento público o la participación en instancias de exhibición—, estos creadores desarrollan sus procesos y producciones de manera autónoma, sin dependencia de contenidos ni subordinación a los marcos institucionales.

2.1.4. Tradición histórica

En una dirección similar respecto de la dimensión histórica, en las y los creadores contemporáneos existe una conciencia de pertenecer a una *tradición del teatro político*, que refuerza nuestra perspectiva, y se vincula al carácter de memoria colectiva de la experiencia: un saber acumulado en las luchas y en las formas de manifestación de lo político como experiencia de lo que somos y de lo que aún podemos ser. Esta conciencia permite que un grupo se reconozca como tal y extraiga de las experiencias pasadas ejemplos y herramientas para su propia práctica (Hermo, 2015, p. 103). En tanto toda experiencia presupone otra anterior sin ser necesariamente su desarrollo lineal, los elementos constitutivos de una pueden reaparecer en otra bajo nuevas configuraciones (Hermo, 2015, p. 55–56). Por esto, se hace pertinente hablar de una *tradición discontinua*, entendida no como una herencia homogénea, sino como una constelación de momentos que se reactivan críticamente en el presente. Esta noción fue planteada por Orlando Rodríguez en la *Revista Conjunto* (1967–68) haciendo referencia a la tradición del Teatro Obrero que resurgía en teatro de los 60 y, más recientemente, por Maritza Farías (2018), quien observa cómo las transformaciones teatrales del siglo XX resuenan décadas después, produciendo “una especie de estallido sabio del tiempo” (Farías Cerpa en Aravena et al., 2018, p. 41). Esta idea, está en sintonía con lo planteado con Walter Benjamin (2009) en *Tesis sobre la filosofía de la historia* que la historia —y, por extensión, la tradición— en tanto esta no es un curso continuo de progreso, sino una serie de interrupciones y rupturas. Pensar desde la “tradición de los oprimidos” implica desafiar las narrativas de los vencedores, apropiarse de figuras del pasado y abrir los tiempos sellados por la dominación como un acto político y emancipador (Benjamin, 2008, p. 42; Lipcen, 2018, p. 7).

La actualización de los momentos reprimidos del pasado permite revelar las discontinuidades encubiertas por las ideologías dominantes y establecer nuevas continuidades mediante la realización presente de las posibilidades frustradas y las esperanzas incumplidas (Zamora, 2011, p. 523). Desde esta perspectiva, la historia no se concibe como una línea progresiva, sino como una constelación dinámica en la que cada presente puede entrar en correspondencia con un pasado determinado (Benjamin, 1996, p. 65).

Esta lectura ofrece una clave para comprender la trayectoria del teatro político chileno: una práctica que se reactiva cada vez que las y los creadores interrogan el presente desde su memoria y su territorio, como un espacio de actualización de pasados interrumpidos, donde las experiencias de resistencia encuentran nuevas formas de aparecer en el presente y proyectarse hacia el porvenir, en una relación constante de continuidad y ruptura.

El teatro chileno —o los teatros chilenos— ha mantenido históricamente un compromiso con la realidad, anticipando problemáticas y reflexionando escénica, intelectual y sensiblemente sobre el país (Moreno, 2023). Esta tradición, aunque discontinua, ha marcado la historicidad de su experiencia hasta hoy, permitiendo reconocer elementos de continuidad, referencialidad y diferenciación crítica. La identificación con esta tradición se expresa a través de los grados de influencia que dicha narrativa histórica ejerce sobre el trabajo de los artistas contemporáneos, tanto en el plano ideológico como en el estético, en una relación constante de continuidad y quiebre. Destaca la persistente conexión entre las experiencias pasadas y la realidad que las circunscribió, así como el tratamiento de problemáticas que en su momento resultaron decisivas. La capacidad de poner en escena

espacios de la realidad, de observarlos y darles un lugar en el debate colectivo (Fernández, 2023), la emergencia de los conflictos de clase y un compromiso constante con los sectores más vulnerables —trabajadores, mujeres, campesinos, pueblos originarios—, junto con la visualización de la posibilidad de transformar la realidad (Artés, 2023), constituyen los rasgos fundamentales de esta herencia crítica. Lo que inaugura este teatro, desde los años 20 en Chile, en términos de proyecto cultural, fue un imaginario que tensionó las hegemonías culturales, políticas y económicas, y que se organizó en un tejido artístico más allá del teatro con fines revolucionarios (Orellana, 2023), es decir, un teatro político.

Dentro de las influencias y referencias que más mencionan las y los creadores contemporáneos son Luis Emilio Recabarren y Antonio Acevedo Hernández, como símbolos del origen de esta *tradición discontinua* de la *experiencia del teatro político* en Chile. También aparece Juan Radrigán, y se asocia a un autor que dio continuidad y desarrollo a aquel teatro de los años 60. Luego, la más mencionada es Isidora Aguirre que, como autora y directora (faceta poco explorada de ella), fue una creadora que condensó en su trayectoria dos tradiciones teatrales, la universitaria y la político-popular.

En Chile para mí la más importante es la Isidora Aguirre, porque yo tuve con ella dos, incluso tres semestres en la escuela de teatro, ella era la profesora; ella era amiga o conocida, la tuve no solo como profesora, sino que como una especie de persona que está siempre ahí, que acompaña, que te habla de teatro. Para mí fue muy importante encontrar esa continuidad, porque ella traía por un lado la tradición del teatro universitario, traía la tradición del teatro político universitario, porque había vivido los momentos más importantes del teatro, cuando se vinculó en el proceso político de Allende y traía una tradición femenina nueva. (Calderón, 2023)

Finalmente, también surge como referencia, la escena contracultural de los años 80, Ramón Griffero con el Teatro del Fin de Siglo y Alfredo Castro con el Teatro La Memoria, a pesar de la posición contradictoria en que es analizada en la actualidad, porque se convirtió en la escena referencial del periodo de la transición democrática. Su rol en la resistencia cultural, fundamentalmente porque, ellas y ellos transforman los mecanismos y las operaciones escénicas, los han convertido en una referencia muy importante para el desarrollo de nuestros imaginarios. Así mismo es mencionada la experiencia de Andrés Pérez, que devolvió el poder colectivo de las obras, y de la posibilidad de construir comunidad (de la Sotta, 2023).

También hay algunos creadores que marcan una diferencia con esta tradición respecto de sus posicionamientos actuales, lo que tiene sentido si entendemos esta *experiencia del teatro político* en términos de discontinuidad histórica.

Mis referencias con el teatro, mi historia con el teatro comienza en los 60, claro, conozco la dramaturgia de Luis Emilio Recabarren también. Yo creo que en la tradición de los 60 se consolida un proyecto de utopía occidental que fracasó, hay que decirlo, entonces creo que eso hizo fracasar también esas retóricas estéticas, por tanto, el corpus del 2000-2019 es un corpus que no está tan enraizado en el teatro político, en ese proyecto internacionalista (...) creo que el teatro político contemporáneo se ha emancipado de ese teatro político de los 60 (Orellana, 2023).

2.1.5. Sobre la memoria

Aunque la cuestión de los contenidos para ellas y ellos, no determina necesariamente lo político, en esta continuidad discontinua del teatro político chileno, una de las problemáticas más recurrentes que ha sido abordada es la memoria política respecto de la dictadura militar y sus consecuencias. Podríamos señalar que, a partir de ella, se fue configurando un nuevo posicionamiento antagónico, sobre el cual se fue construyendo una experiencia distinta de lo político. Se convirtió en una narrativa en disputa desde muchos puntos de vista, desde la que se busca hacer una crítica a la retórica oficial, que permitió la instauración de un modelo de sociedad neoliberal en términos económicos y culturales, que se ha profundizado hasta ahora, y que, sin embargo, en sus contradicciones y dislocaciones, ha hecho aflorar una conflictividad.

Yo creo que tiene que ver con la visibilización, con dos cosas, uno la memoria. La memoria que tiene que ver con todo aquello que no está resuelto proveniente de la Dictadura, memoria, por un lado. Y pensando, por ejemplo, en la Aliocha, con la visibilización de las minorías, entonces es memoria y visibilización de minorías, el universo mapuche, los feminismos, las disidencias, yo creo que tiene que ver con esas dos cosas, memoria y eso otro (Pérez, 2023a).

Frente al espectáculo de la reconciliación, la memoria se transformó en un campo de disputa, un espacio o zona de enunciación política, de performatividad e intervención, capaz de revelar las continuidades del poder y de cuestionar los relatos institucionales sobre la dictadura y la transición (Richard, 2002, p. 189), reabriendo la disputa por los sentidos del pasado reciente y por las formas de representación del trauma.

veo una pulsión de memoria histórica, de reivindicación de memoria histórica popular que me parece tremendamente necesaria de pulsar en el contexto chileno (...) como por ejemplo dramaturgias de Guillermo Calderón, uno podría reconocer cuestiones de tradición política, por la necesidad propiamente tal de traer y problematizar esa memoria inconclusa una y otra vez, o generar directamente una crítica a la memoria, y una crítica compleja a la memoria (Orellana, 2023).

Nelly Richard (2002-2010) plantea que la detención de Pinochet en Londres y el proceso que este hecho abrió, provocó que la textualidad crítica y poética del arte, junto con sus prácticas, lo/as artistas no buscaron recomponer la unidad del relato, sino subrayar la aspereza de las texturas, el desajuste de los planos y el desmontaje de los órdenes simbólicos que la historia oficial y las disciplinas académicas habían intentado estabilizar. Se buscó volver a estetizar lo abrupto de sus cortes, construyendo una simbólica de la rudeza y la aspereza del recuerdo histórico que sigue flotando en los imaginarios culturales, haciéndose cargo de “revueltas de cuerpos y materias en discordia, de los fragmentos sin pertenencia que vagan desconciliados en los bordes más inciertos de las narrativas semi-moduladas por identidades frágiles” (Richard, 2010: 184).

Esta no se expresó únicamente como una disputa sobre la narrativa histórica, sino una tensión permanente en torno al relato del presente, que han hecho de la memoria un territorio inquietante y movedizo. Entre las y los creadores teatrales que han desarrollado procesos de trabajo sostenidos sobre esta problemática, junto a sus respectivos colectivos o

compañías, destacan: Rodrigo Pérez; Guillermo Calderón; Alexis Moreno; Alexandra von Hummel; Marco Layera; Jesús Urqueta; Marcelo Leonart; Nona Fernández; Gerardo Oettinger; Patricia Artés. También compañías como Teatro Los Barbudos y Tarea Urgente, entre otras. Estos espacios micropolíticos han configurado, desde los años 2000 hasta hoy, una experiencia particular de teatro crítico en Chile. Me detendré en la experiencia de R. Pérez.

3. El teatro de Rodrigo Pérez y Teatro La Provincia, y su experiencia en torno a la memoria.

Rodrigo Pérez Müffeler es uno de los directores teatrales más destacados del panorama chileno contemporáneo. Formado en Psicología y en Teatro, con experiencia en Alemania y una reconocida trayectoria como actor y director, ha desarrollado una línea de trabajo centrada en la memoria, la identidad y la crítica política. Desde 2003 dirige la compañía Teatro La Provincia, con la que ha estrenado obras destacadas como *Provincia Señalada: una velada patriótica* (2003), *Provincia Capital* (2004) y la *Trilogía La patria* (*Cuerpo, Madre y Padre*, 2005–2006), entre otras.

Pérez, cree que es fundamental señalar la historicidad de la función del creador en la puesta en escena, porque este señalamiento determina las elecciones de una obra, de un autor o una problemática, de las formas, procedimientos, o mecanismos como menciona él (Pérez, 2023b, p. 59). En este sentido, los creadores, actores, directores y diseñadores asumen una relación con una estructura de ideas (Pérez, 2023b, p. 62), que puede ser un texto, en sus múltiples posibilidades.

Para el desarrollo de este proceso, Pérez se plantea diversos principios de trabajo, tanto discursivos como metodológicos. Un primer principio de trabajo, que coincide con el planteamiento del otros creadores y creadoras como se señaló anteriormente, es la toma de posición desde el no saber. Para él, es más importante plantear preguntas que dar respuestas, acentuando el gesto de “interrogar, de interrogar y de interrogar” a través de ideas y de un texto (Pérez, 2023b, p. 62). Esto no se reduce al encuentro de la obra con los espectadores, sino al proceso mismo de creación o de una puesta en escena de un texto. Apuesta por un teatro que siempre se esté pensando en su contexto específico, que se piense en tanto teatro mientras éste se está haciendo (Pérez, 2023b, p. 60)

La palabra cotidiana no nos basta, por eso, intentamos constantemente reinventar nuestro decir, nuestro lenguaje. No concluimos nada, las certezas se nos escapan en cada nuevo intento. Lo que queda sigue siendo la sensación de extrañeza ante la vida y ante nosotros mismos. Nos es difícil decir una obra más, nos resulta más fácil decir una obra menos (Pérez, 2023d, p. 90).

Para esto, el trabajo en la escena y en el ensayo debe ser concebido como el proceso donde se encuentra la *caligrafía propia* —o el intento de *caligrafía propia*— (Pérez, 2023b, p. 59), en el que se desarrollará una relación total con una estructura de ideas. No hay nada extraescénico; nada está pensado con anterioridad al suceso escénico. El ensayo, por lo tanto, constituye una experiencia vivida en el presente, donde empiezan a aparecer los síntomas físicos y lingüísticos, de modo que toda respuesta, idea, motivación, acción, palabra y emoción sean encontradas escénicamente, para que opere como un todo orgánico, como una célula, como una matemática (Pérez, 2012, p. 97-98).

Para que esta experiencia sea vivida, son necesarios los procedimientos o mecánicas como se señaló, además de definir la posición frente a una estructura de ideas, estos funcionan como un principio ético y político, en la medida en que se trabaja *para el compañero*. Se salta la lógica individualista para pasar a la lógica solidaria, pues se trabaja para el otro y no para uno (Pérez, 2012, p. 100). Las mecánicas son una construcción; dan cuenta de la necesidad de encontrar motivaciones para lo que sucede en la escena. Esto implica reemplazar algunas ideas del lenguaje que se convierten en principios activos. Por ejemplo, reemplazar la palabra *personaje* por *rol*, o *estado* por *afecto*. Si el personaje constituye una serie de atributos de algo o alguien, encerrado en la literatura y en sí mismo, el rol es vinculante: se asocia a jugar un rol en la escena con respecto a otros, conlleva acción y un deber. Del mismo modo, el *estado* se asocia a algo que no está en relación con otra cosa o alguien, mientras que *afecto* es vinculante: lo que me moviliza es el otro (Pérez, 2012, pp. 99-100). En este sentido, se propician, a partir de una nueva denominación de elementos escénicos, nuevas relaciones entre quienes participan del proceso creativo.

Pérez asume la dirección como un proceso dialéctico que se pone en movimiento respecto de lo que ocurre en la escena: un proceso de diálogo y de confianza que permite hacer visible aquella discusión y la caligrafía, es decir, la forma. Esta forma, como la concibe Pérez, en tanto deviene del proceso, estará determinada por la particularidad de quienes forman parte del equipo de trabajo. Este es un aspecto relevante en su autoconcepción de director y está en sintonía con el concepto de experiencia, pues concibe el proceso creativo como un proceso de conocimiento o autoconocimiento. Para él, el trabajo del director consiste en el apoyo al actor o actriz en ese camino. Tal como lo concibe Pérez, los actores y actrices son autores/as: su tarea es reconocer y redescubrir su sociedad a través de su cuerpo. El actor se convierte en autor capaz de transformar una idea o concepto en un proceso profundamente personal, ya que *actuar es pensar*. De esta manera, el trabajo desarrollado permite acceder a un saber que hasta antes del proceso no era totalmente conocido y que además se aclara en el diálogo posterior con el otro autor potencial sentado en la platea (Pérez, 2023c, p. 25).

Por otro lado, podemos decir que Pérez es también receptor de algunos conceptos de la teoría de Brecht: primero, por su punto de vista ante la historia y el papel que debe asumir el teatro de nuestros tiempos (Pérez, 2023e, p. 51). También porque utiliza la dialéctica como principio metodológico en el proceso, como una forma de abordar el pensamiento y escribir la escena. “La dialéctica es donde la actuación se transforma, además de un comentario, es una interrogación al texto sobre lo que significa el fenómeno mismo de la actuación” (Pérez, 2023e, p. 55). Esto permite una reflexión sobre el quehacer teatral, que además es el resultado de un proceso colectivo.

Asimismo, propone constantemente la cuestión del *extrañamiento*, que para él debe tener origen en el mismo proceso escénico. Este efecto no se busca *a priori* y tiene el objetivo de permitir que el espectador pueda tomar distancia para volver a entrar y emitir una opinión respecto de lo que está viendo, como también para que, en ese quiebre, ese doblez, espacio en blanco o confusión, pueda, mediante su propia biografía, tejer sentidos o llenar con contenidos (Pérez, 2012, p. 102). Para esto, apela a la construcción de la ficción frente a sus ojos como primer observador, y a los ojos del espectador como observador final. Esto se relaciona con las mecánicas que plantea Pérez, que, si bien pueden ser significadas o no por los espectadores, no pretenden esclarecer nada, sino implicar a la audiencia en los procesos (Pérez, 2023c, pp. 23-24).

Otra dimensión de su trabajo de dirección, que se vincula con la problemática de la memoria y lo político, tiene que ver con el tratamiento del discurso en la escena. Como ya se ha señalado, la experiencia teatral debe ser concebida como un proceso, en oposición a la lógica que tiende a reducir nuestra práctica a un momento o instante, convirtiéndolo en un producto transable en el mercado. Esta disputa invita a una constante reelaboración de las estrategias discursivas. En la puesta en escena, el texto debe aparecer como soporte de los otros signos escénicos, que permitan tensionar, subrayar, contradecir o bien distanciar para aislar el discurso, con el objetivo de que el texto se analice más allá del argumento o la representación de la realidad, como una reescritura escénica que revele estructuras de relación de poder (Pérez, 2023c, p. 23) y que haga aparecer, desde los procedimientos escénicos, los silencios y la realidad omitida.

En su trabajo con Teatro La Provincia, Rodrigo Pérez ha desarrollado un proceso sostenido de indagación estética y conceptual sobre los modos de representación del pasado reciente y sus tensiones con la identidad. Obras como *Provincia Señalada: una velada patriótica* (2003), *Cuerpo* (2005) —que integra la *Trilogía La Patria*— por referenciar algunas, abordan la problemática de la identidad chilena como un territorio de disputa, donde la memoria se constituye como materia escénica, política y afectiva. En estos procesos, la figura del director se proyecta como autor (a veces coautor), pero también como articulador de un trabajo colectivo que investiga las huellas del trauma histórico y sus proyecciones en la sociedad contemporánea.

Provincia Señalada: una velada patriótica, estrenada en Matucana 100 en 2003 —a treinta años del Golpe de Estado—, es una obra políticamente nítida que pone en tensión el imaginario colectivo de la “identidad chilena”. Problemátiza el relato histórico de Chile como paisaje esplendoroso, lleno de parajes hermosos, poesía y folclore; cuestiona la épica de *La Araucana* de Ercilla, el coraje de nuestros “valientes soldados”, el himno nacional “más lindo del mundo (después de la Marsellesa)” y una moral inmaculada. Desde el exceso gestual, la palabra y la actuación, expone que nuestra cultura e identidad en el periodo postdictadura se han construido desde la traición a los cuerpos y la vulneración de sus ciudadanos/as.

Mediante un procedimiento de experimentación, a partir de improvisaciones sobre con material documental (entrevistas, testimonios, biografías, libros históricos)³, que luego fue organizado textualmente en el marco de una ficción, por Javier Riveros (1981–2024) junto a Pérez. Se construyó una estructura dramaturgica “brechtiana” de tres partes —*La Patria (Chacabuco)*, *La Once (Maipú)* y *Catástrofe (Cancha Rayada)*—, cuyos títulos evocan batallas fundacionales de la nación. Cada secuencia de estas partes, tensionan el relato épico de la patria, con escenas que evidencian la violencia político-sexual y las prácticas de tortura durante la dictadura. De la misma forma, se encontró una manera de interpretar, que busca resaltar el discurso de los “personajes” inspirados en figuras reales —como Francisco Ferrer Lima, Luz Arce, Marcia Merino, Ingrid Olderoch u Osvaldo Romo— todos relacionados a las violaciones a los derechos humanos, y que condensan en escena las contradicciones entre víctima, victimario y testigo, así como la banalidad institucional de la violencia. Un procedimiento significativo, en este aspecto, es la *historización* del caso del

3 Se rescatan los testimonios de Luz Arce y de Marcia Merino, ambos contenidos en los libros autobiográficos *El Infierno* y *Mi verdad* respectivamente. Una entrevista a Ingrid Olderoch publicada en la *Revista Crítica Cultural* n°23, año 2001, realizada por Claudia Donoso y Paz Errázuriz. Entrevista realizada en el programa Primer Impacto de Univisión, transcrita por Nancy Guzmán en *Romo, confesiones de un torturador* del año 2000. Entre otros materiales.

asesinato del conscripto Pedro Soto Tapia, cerrado judicialmente el año anterior al estreno del montaje. Este personaje conecta generacionalmente con la postdictadura: no pertenece al grupo de violadores de derechos humanos, sino que representa una interseccionalidad —“inferior” en la jerarquía militar, víctima, joven pobre y gay—, figura del sin sentido, de la generación sin referentes ni idearios políticos. Y es en quién se materializa la violencia que se ocultaba de lo público.

El dispositivo escénico —una mesa con mantel de encaje, la Virgen del Carmen custodiada por perros, los colores blanco, azul y rojo— opera como una metáfora del colapso de la patria, donde lo doméstico, lo religioso y lo nacional se entrelazan con lo siniestro. En la secuencia *La Once (Maipú)*, el montaje alude a la familia chilena como núcleo simbólico del consenso postdictatorial, evidenciando cómo la violencia y el silencio se integran en las estructuras íntimas de lo cotidiano.

Al igual que *Provincia señalada, Cuerpo* (2005) trata también el tema de la tortura, pero desde un enfoque muy diferente en el plano escénico y textual, aunque similar en términos del proceso. Esta obra es la primera de la trilogía *La Patria* y es importante pensar que está ligada conceptualmente a una trilogía, pues es parte un proceso que tiene otras dos expresiones. Esta vuelve a plantear y reflexionar sobre la identidad individual y colectiva, para dejar en evidencia una carencia, una ausencia de reflexión sobre los cambios experimentados en el imaginario colectivo a partir de la reinstauración del orden democrático. Tiene como hilo conductor la idea del cuerpo individual como portador del imaginario social, como una matriz identitaria (contradictoria) o cuerpo histórico, y al mismo tiempo emisor de memoria. (Lagos, 2023, pp.124-125) Al igual que *Provincia Señalada* también aparecen las zonas oscuras de la idiosincrasia nacional y usa material documental.

Cuerpo, busca hablar de la tortura y ocupa como principal material el Informe Valech de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, al que se agregaron también otros testimonios. La extensión del texto dramático es muy acotada, son solo 5 páginas. En estas combinan testimonios con canciones.

La estructura inicia con una advertencia que nos informa inmediatamente de un aspecto metateatral, el único lugar posible de enunciación y su propósito.

El teatro no debe volver a empezar nunca más...No tenemos nada que decir.

Sólo que mostrar. No vamos a hurtar nada valioso ni nos apropiaremos de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los vamos a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos (Pérez, 2005).

Así continúa exponiendo extractos del Informe Valech, información sobre porcentajes de caracterización de sujetos y especificidades de la violencia. Este material se cruza con ideas sobre el trabajo actoral y teatral, que buscan relacionar el concepto del cuerpo como un lugar común, con una fragilidad común, que busca distanciar y al mismo tiempo informarnos sobre la magnitud de la violencia.

Mientras actúa, el actor sabe muy bien que ese hecho modifica realmente su cuerpo, lo mata en cada ocasión. Y la Historia del Teatro, si realmente se quiere escribir desde el punto de vista del actor, no sería la historia de un arte, de un espectáculo, sino la historia de una larga, sorda, terca, repetida sin cesar y nunca terminada protesta contra el cuerpo humano (Pérez, 2005).

Escénicamente, el *cuerpo* constituye el punto central, el eje de la creación, un territorio a problematizar. La mecánica en este montaje pasó por estimular desde la imagen el cuerpo cotidiano y su malestar, que se relaciona con otros cuerpos desde de la hostilidad, la indiferencia y la ausencia de afectos, y que se articula en la idea de la extrañeza del ciudadano de hoy, cuerpos anónimos que cargan con un pasado negado (Lagos, 2023, p. 125).

“Se ha practicado el genocidio con una frialdad y crueldad para mí imposibles de comprender” (Pérez 2023c, p. 24) señalaba Pérez años atrás, y esto es posible de ver en la escena. Es dificultoso poner las palabras, por eso el texto es mínimo. Lo contenido en los cuerpos se encuentra en el plano de lo innombrable, de lo indecible, y esa es la tensión expresada por estos cuerpos. Actores y bailarines entran y salen de situaciones, buscando un lugar desde el que instalarse a contar o a recordar un malestar contenido por años, reprimido por una memoria oficial que censuró toda esta conflictividad, y que silenció la rabia construyendo prejuicios y juicios sobre ella, incluso aniquilándola.

En el espacio escénico, las secuencias y canciones que señala el texto tienen un tiempo, contextualizan, *historizan* y sugieren espacios, *territorializan*. Se construyen en la relación de los cuerpos, en los roles que estos juegan y que van cambiando. Son víctimas o victimarios, actrices o actores, o solo cuerpos, gestos, memoria, reconstitución o especulaciones sobre cómo sucedieron los hechos. Citan la performatividad de otros cuerpos como una manera de decir, como en el caso de la *Cueca sola*.

Desde el primer gesto de la puesta en escena, la aparición de las actrices y actores, uno a uno, bajando una escalera hacia el escenario, y dirigiendo la mirada dónde están los espectadores, pareciera hacernos parte, nos involucran en el problema, nos hacen testigos del espacio de la violencia. Y desde un punto de vista político, nos problematiza como testigos, nos señala de alguna manera que esto es de conocimiento público, que somos parte de esta identidad, que nuestros cuerpos también portan esa violencia y esa memoria.

El espacio escénico y su uso proporcionan el soporte al discurso. Es decir, el espacio y los cuerpos que en él habitan resultan ser el silencio del discurso, sus espacios en blanco. De ahí mi necesidad de espacios despojados, de modo que cuando la palabra se calla, permanezca en nuestro oído su eco repitiéndose en el vacío y el espectador pueda completar, con su biografía personal destilada en su imaginario, las fracturas y carencias de la verdad que está siendo puesta en escena (Pérez, 2023c, p. 24).

Finalmente, no solo nos muestra el dolor, la quebradura del cuerpo, el malestar o la muerte como el discurso del opresor, sino que nos deja aparecer la vida, el impulso vital, significado por la secuencia *Algo Bonito*, que viene a mostrar la posibilidad de continuar viviendo después de la atrocidad, con todas las contradicciones que esto implica. Y que cierra con la cita de Eduardo Miño, un trabajador que se quemó a lo bonzo frente al Palacio de la Moneda en democracia.

Algo bonito: El día está lindo. Anoche dormí bien. Algo bonito: Llegué a casa. Algo bonito: Cuéntame algo. Algo bonito: Comida caliente. Algo bonito: Comida caliente. Algo bonito: Buena salud. Algo bonito: Perseverancia en el amor. Algo bonito: Tú.

Algo bonito: El día está lindo. Extraño a mi padre. Extraño a mi madre. Miedo a la oscuridad, a la vejez, a la muerte, a la electricidad, a la calle, a saber, a no poder a dormir, a desaparecer, a la soledad, a olvidar, a recordar.

Mi alma, que desborda humanidad, ya no soporta tanta injusticia. (Pérez, 2005)

Más allá de su material documental, las obras no responden al formato de teatro documento clásico, sino ofrecen un procedimiento como una forma de relacionarse con el material histórico, una de *activación* que reconsruye el pasado desde el presente, aunque con resultados diferentes en estas obras referenciadas, tanto en términos interpretativos como dramaturgicos. El cuerpo escénico aparece como espacio de inscripción de la experiencia y como superficie donde se actualizan los efectos del trauma colectivo, no se historiza desde la representación mimética, sino desde la performatividad del recuerdo, activando una memoria crítica que interpela las narrativas higienizadas de la transición democrática.

En estas obras, como en otras, la memoria se articula como práctica y no como tema, como un ejercicio de reconstrucción crítica que pone en relación el cuerpo, la historia y la violencia. De este modo, la escena se configura como un dispositivo de pensamiento que reactiva los materiales históricos desde la perspectiva del presente, y que permite interrogar los regímenes de representación de la memoria, así como las formas de poder que los sostienen.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha sostenido que el teatro político puede comprenderse como una práctica consciente que se inscribe en una realidad específica, desde la cual define su posición frente a las relaciones de poder y adquiere sentido político y ético. Concebirlo como experiencia implica reconocer en él un proceso de producción de subjetividad, donde el hacer y el experimentarse se convierten en formas de resistencia y en modos de lo político. Esta perspectiva desplaza la idea de una politicidad inherente al arte y la sitúa en las operaciones concretas que el teatro realiza sobre el cuerpo, el pensamiento y la sensibilidad, generando transformaciones efectivas tanto en quienes lo ejercen como en quienes lo observan.

Desde esta comprensión, las prácticas del teatro político chileno contemporáneo evidencian formas de territorialización de lo político que reactivan una tradición discontinua y situada. Estas prácticas no solo responden a contextos históricos específicos, sino que los interpelan, articulando experiencias colectivas donde la escena deviene territorio y el territorio, experiencia.

En este marco, la experiencia del teatro político en la obra de Rodrigo Pérez y Teatro La Provincia constituye un ejemplo paradigmático de la articulación entre memoria, experiencia y territorio. Su trabajo tensiona la relación entre continuidad y ruptura dentro de una tradición discontinua, actualizando procedimientos como la dialéctica brechtiana, la investigación colectiva y la reflexión sobre el rol político del arte. Estas operaciones escénicas y metodológicas permiten pensar la memoria no como un archivo clausurado, sino como un campo activo de conflicto que se reactiva en el presente. En conjunto, la obra de Pérez y su compañía propone una práctica teatral que convierte la memoria en un procedimiento de conocimiento crítico y en una estrategia de resistencia frente a los discursos hegemónicos de la transición democrática.

Así, el teatro político se redefine como una práctica situada que, al intervenir críticamente en las formas de representación, contribuye a la construcción de nuevas formas de pensamiento, sensibilidad y acción en el espacio social. De este modo, el teatro político persiste como una práctica viva, en permanente reinención frente a las mutaciones del poder y de la experiencia colectiva.

Referencias bibliográficas

- Alvarado C. I; Álvarez B. G. (2015). “La praxis teatral como proceso político. Una aproximación antropológica”. *Ankulegi. Revista De Antropología social* (19), 97-110. Recuperado de <https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/79>
- Alvarado C. I; Álvarez B. G. (2019). “Una visión antropológica para un teatro político en el siglo XXI” (527-539). En Molanes, Mónica y Reck, Isabelle (Eds.). *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI. Hibrideces, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid. Visor.
- Aravena, C; Devia, C; Farías, M; Artés, P; Smith, B. (2018). *La Escena Inquieta: Teatro Político metropolitano de la época de los sesenta*. Santiago de Chile. Ediciones A89.
- Artés, P. (2023). *Entrevista a Patricia Artés*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6856>
- Barría, M. (2018). “Desmantelar aparatos con otros aparatos: Mateluna de Guillermo Calderón. Teatro político en la época de la pospolítica.” *Revista Arteescena* (5), pp 1-19. Valparaíso. Recuperado de <https://artescena.cl/wp-content/uploads/2018/05/1-Artescena-Nº5-DESMANTELAR-APARATOS-MATELUNA-DE-CALDERÓN-1.pdf>
- Benjamin, W. (1996). *Sobre el concepto de historia. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la Historia y Otros Fragmentos*. Ciudad de México: Itaca.
- Benjamin, W. (2009). *Materiales preparatorios del escrito ‘Sobre el concepto de historia’*. Madrid: Trotta.
- Brecht, B. (1972). *La Política en el Teatro*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina.
- Calderón, G. (2023). *Entrevista Guillermo Calderón*. Documento de trabajo Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6861>
- Carbajal, F & Van Diest, C. (2009). *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio.
- De la Sotta, A. (2023). *Entrevista a Aliocha de la Sotta*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6854>
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Duarte, Coca (2023). *Escribir la escena, trazar el presente. Estrategias dramaturgicas del teatro chileno 2007-2017*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Dubatti, J. (2021). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de la filosofía del teatro y el Teatro Comparado*. Barcelona: Gediza.

- Foucault, M. (1984). *Historia de la Sexualidad: El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Foucault, M. (1998). *Tecnologías del yo, y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica. Barcelona. Obras esenciales. Volumen III*. Buenos Aires: Paidós.
- Hermo, F. (2015). *La noción de experiencia en Michel Foucault*. (Tesis Magíster inédita) Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Hurtado, M. (1997). “De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90”. *Apuntes De Teatro* (112), 13-30. Doi <https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.112.57997.1997>
- Hurtado, M. (2010). *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV.1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario.
- Jardón, I. (2013). *Introducción a los cuadernos de la cárcel. Antonio Gramsci, una lectura filosófica*. Madrid: Fundación Primero de Mayo.
- Lagos, M. S. (2023). “Trilogía La Patria - Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos”. *Apuntes De Teatro* (128), 124–131. Recuperado de <https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/58095>.
- Layera, M. (2023). *Entrevista a Marco Layera*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://editorial.proyectoarde.org/entrevista-a-marco-layera-para-escenas-de-lo-politico-cartografia-del-teatro-politico-chileno/>
- Lipcen, E. (2018). “Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin”. *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*. Vol. 21 (4), 1-9. Recuperado de <https://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=347559680001>
- Moreno, A. (2023). *Entrevista a Alexis Moreno*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6859>
- Mouffe, Ch. (2001). *Prácticas artísticas y democracia agonista*. Barcelona: Contratextos.
- Mouffe, Ch. (2007). *En torno a lo Político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Negri, T. (2021). *Spinoza ayer y hoy: ensayos 3*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Negri, T. (2006). “La constitución de lo común”. *Revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación* (3), 171-178. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3664706>
- Pérez, R. (2005). *Cuerpo*. Documento de trabajo facilitado por el autor.
- Pérez, R. (2006). *Madre*. Documento de trabajo facilitado por el autor.

- Pérez, R. (2012). “Sínteticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar) Sobre Los pe-
rros”. *Apuntes De Teatro* (135), 97–102. Recuperado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/3208>
- Pérez, R. (2023a). *Entrevista Rodrigo Pérez*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6853>
- Pérez, R. (2023b). “Sobre la dirección de Quarteto”. *Apuntes De Teatro* (112), 59–62. Recupe-
rado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/58019>
- Pérez, R. (2023c). “El discurso en la escena”. *Apuntes De Teatro* (115), 22–25. Recuperado de
<https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/59171>
- Pérez, R. (2023d). “Añorando el mar desde un país sombrío”. *Apuntes De Teatro* (108), 89–90.
Recuperado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/67833>
- Pérez, R. (2023e). “El discurso que crea sentido: Madame de Sade de Yukio Mishima: Pérez
vs. Pérez”. *Apuntes De Teatro* (115), 50–55. Recuperado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/59197>
- Pérez, R.; Riveros, J. (2003). *Provincia señalada*. Documento de trabajo facilitado por el autor.
- Posada, F. (1969). *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires:
Galerna.
- Rancière, J. (2006). *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile: LOM.
- Richard, N. (2002). “La crítica de la memoria”. *Cuaderno de Literatura*. Vol. 8, (15), 187-193.
Bogotá. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228610>
- Richard, N. (2021). *Zona de Tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly
Richard: 1986-2020*. Buenos Aires: CLACSO.
- Sáiz C. , M. (2014). “Recuperación de la función política del teatro: apelaciones y propuestas
ético-políticas en la dramaturgia de Guillermo Calderón”. *Apuntes De Teatro* (139),
65–86. Recuperado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32309>
- Sánchez, J. A. (2009). ‘Investigación y experiencia: Metodología de la investigación creativa en
artes escénicas’, *Estudis Escènics. Quaderns de l’Institut del Teatre* (35), 327–335. Recu-
perado de <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252850>.
- Urqueta, J. (2023). *Entrevista a Jesús Urqueta*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6857>
- Von Hummel, A. (2023). *Entrevista a Alexandra von Hummel*. Documento de trabajo. Recu-
perado de <https://proyectoarde.org/items/show/6858>
- Zamora, J. (2011). *Memoria e historia después de Auschwitz*. Isegoría.