



**“ESCENAS POLÍTICAS” EN LA
ERA DE LA POSPOLÍTICA:
CARTOGRAFIANDO EL AUJE
DE *LO POLÍTICO* EN LA ESCENA
CONTEMPORANEA
DE SANTIAGO.
BY **MAURICIO BARRÍA
AND IVÁN INSUNZA****

Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019

Ediciones Oxímoron, Santiago de Chile.

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de
Desarrollo Cultural
y las Artes, FONDART, convocatoria 2020.

Primera edición: 2023 (404 pp)

ISBN: 978-956-9498-49-7

By Mauricio Barría and Iván Insunza (Authors)

SIMÓN CUADROS INFANTE

Investigador en el Núcleo de Filosofía y Teatro (NFT)
Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH),
Santiago, Chile.

simon.cuadros@ug.uchile.cl

Abstract: The current review aims to account for the main contents and problematizations developed in the book *Escenas políticas: Teatro entre revueltas 2006-2019* (*Political Scenes: Theatre Between Revolts 2006-2019*). It starts from the readings carried out in the same book concerning the post-political *zeitgeist* of the time, and the characterization that is made around the procedures and impulses which result in these “scenes” of the political. Thus, it seeks to provide an overview of the general panorama that the book addresses, the critical issues it unfolds, and to highlight the findings and certain yields that the research (carried out by Mauricio Barría and Iván Insunza and contained in this book) achieves not only for theatre as a field of study, but also regarding its histories, procedures, and ways of doing/thinking the scene in our generation, facing a (possible) new era of the local scene.

Keywords: political theatre, post-politics, scenic politics, scenic procedures, cartography, historiography.

How to cite: Cuadros Infante, S. (2024) “«Escenas Políticas» en la era de la pospolítica: cartografiando el auge de *Lo Político* en la escena contemporánea de Santiago. By Mauricio Barría and Iván Insunza”, *Concept* 1(28), pp. 180-187.
DOI: <https://doi.org/10.37130/v2gkz854>

“Este libro es a la vez muchos libros” advierte, al comienzo de *Rayuela*, Julio Cortázar, consagrando en su obra una suerte de polifonía medular, un objeto libro que contiene, entre una cubierta y la otra, un sinfín de libros posibles (o, a lo menos, dos, precisa Cortázar). Muy bien esta advertencia podría ser compartida por *Escenas políticas: teatro entre revueltas 2006-2019*, claramente, desde un criterio algo disímil respecto a la polifonía característica de *Rayuela*, a propósito, obviamente, del lugar que ocupa en el campo la investigación de los autores, y su intención tras este trabajo. Sin embargo, es justamente a eso a lo que jugamos aquí, junto al libro de Mauricio Barría e Iván Insunza: desplazar nociones y situar panoramas. Desde ahí es que quizás la advertencia hecha por Cortázar puede ser laxa, y aplicada, por ejemplo, a un libro radicalmente distinto del suyo, uno que representa una investigación concienzuda y especializada respecto al teatro como objeto y como campo de discusión de lo político; a veces de escenas sintomáticas, otras, de escenas de cierta forma visionarias. Este libro es el producto “casi-terminado” de la investigación que Mauricio Barría e Iván Insunza estuvieron llevando a cabo por más de dos años. Fue presentado en el mes de abril de 2023 en GAM, y ha circulado por diferentes librerías desde aquel lanzamiento hasta la fecha. En ese sentido, son instancias como esta¹, es decir, la de una revisión y

1 Refiere la segunda presentación que se realizó del libro, pues una primera versión de esta reseña fue expuesta en dicha presentación de *Escenas Políticas* realizada en el departamento de teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) el 5 de octubre de 2023, con los autores, Mauricio Barría e Iván Insunza, en conjunto a Paulo Olivares, Patricia Artés y Crístian Aravena.

discusión en torno al manuscrito, la que resultaría particularmente interesante de cara a pensar aquel “casi” que interpuso adrede en un comienzo: con algún tiempo transcurrido, permitiéndole pasar de mano en mano, este libro y, a través de él, la investigación que desarrollaron los autores, comienza a encontrar su término o, visto de otro modo, su punto de partida. Para explicarme un poco mejor, antes de abordar su contenido, libros como este, se van completando a medida que aparece el otro, el lector que, a cada nueva lectura, enriquece su contenido, desplaza sus posibilidades, dispara vectores de reflexión y aplicación hacia rincones que el libro, aún en su última revisión, no podía prever. Porque libros como este no se leen de inicio a fin: se consultan anacrónica y fragmentariamente de manera constante. Ahora, lo que toca.

Al comienzo del libro, los autores plantean, lógicamente, una de las preguntas que guiaron la investigación y, por ello, desde la que, articulada la hipótesis, se definió la selección y recorte de obras: “¿cómo es posible la existencia de un teatro político en el horizonte de una sociedad pospolítica?” (p. 47). Ahí aparece, entonces, el “entre revueltas 2006-2019”, como aquel periodo que enmarca y encuadra en nuestra historia reciente la reactivación y auge de una práctica de *lo político*, específicamente rastreada en los diversos movimientos sociales acontecidos y cómo estos llevaron a disputar y repensar ciertos márgenes de acción en distintos campos de lo social y lo cultural. Esto respecto de aquella relación que la politóloga Chantal Mouffe establece, y que los autores justamente toman, entre lo político y la política, es decir, repensar la relación entre praxis social e institucional, situando el disenso (y el juego *agonista*) como parte constitutiva y deseable de la práctica política en una sociedad democrática, a contrapelo del *zeitgeist* pospolítico de la modernidad tardía. Así, Barria e Insunza desarrollan esta cartografía en busca de atender, en el marco de este convulsionado escenario, los nuevos lenguajes y formas de pensar lo político en el teatro que a la par surgen en la escena santiaguina contemporánea. Desde ahí, desarrollan en el primer capítulo un sucinto, pero completo marco teórico en el que, partiendo de un despliegue del paradigma contemporáneo de la sociedad neoliberal, se articulan precisas críticas a este estadio pospolítico, desde Rojas hasta Jameson, resultando particularmente interesantes las reflexiones en torno al cinismo neoliberal y el fetiche nostálgico, pues, a la vez que cierta subjetividad cínica de época desecha la posibilidad de comprensión de los fenómenos del mundo, terminando por “clausurar el futuro ante la falta de opción” (p. 67), el fetiche nostálgico de un pasado sacralizado, casi pieza museística, termina por clausurar de lleno ya no sólo la posibilidad de imaginar futuros distintos, sino incluso la posibilidad de pensar y actuar ante un presente que, para aquella subjetividad cínica, aparece como agobiante e inevitable.

Luego, en el libro, se caracteriza de alguna manera la episteme detrás de las nuevas formas de entender lo político en el teatro en una sociedad de la pospolítica, donde algunos de los alcances de Proaño-Gómez referidos en el capítulo serán cruciales para el lugar de análisis desde el que se plantearán posteriormente los autores frente a una parte importante del corpus de obras. Así, para observar la escena del periodo, resulta preciso entender –dirán los autores parafraseando a Proaño-Gómez– que “lo político no se encuentra en el tema de una obra, sino en los modos de producción social de la misma, los que estarían determinados, a su vez, por los contextos sociopolíticos en que se producen”(p. 83). Así, el ejercicio de situar y resituar las dimensiones que lo político ha tomado en nuestra escena contemporánea en el periodo estudiado, abarca aquel espectro configurado desde nociones temáticas a problemas formales y procedimentales de los dispositivos (o mejor aún, aparatos), al alero de una comprensión –desde Lehmann y Rancière– de la política del teatro como una política de la percepción, luego, concerniente a la experiencia estética. Entonces, dirían los autores, habría que cambiar la pregunta de *qué es* un teatro político, a *qué hace* un teatro político. Una de las cosas que haría un tipo de teatro político que los autores intentan dibujar, sería, volviendo sobre la noción de aparato, la idea de desvelamiento del mismo, “una escena que desnuda su régimen estético para revelarse como una cosmética, como un mecanismo de intermediación hegemónico de la percepción que determina la representación de los objetos” (p. 99). Aquello sería lo que Barría e Insunza denominan un *aparato performativo*, que les ayudaría a delimitar cierta comprensión situada y contextual de un teatro político, en paralelo a las categorías de teatros críticos y teatros militantes (más cercanas a las nociones tradicionales de teatro político). Serán desde estas tres categorías que los autores irán elucubrando sobre el corpus de obras del libro.

En el segundo capítulo, ya entrados en los estudios de obras, los autores ponen el ojo sobre algunas expresiones y procedimientos del problema de lo político en el teatro del periodo en relación a la historia. Encontramos entonces obras que problematizan la Historia de Chile (con mayúscula), por ejemplo, en el marco de las celebraciones del Bicentenario, o posteriormente con la conmemoración de los 40 años del golpe, obras que de cierta forma llevan a pensar, a la inversa del espíritu de época, el pasado como memoria en disputa por sobre patrimonio inmóvil. Vuelve la importancia entonces de las tres categorías propuestas (teatros críticos, teatros militantes y teatros como aparatos performativos), para entender el lugar desde el que las obras del periodo problematizan las nociones de historia: los primeros (los críticos) en el que “lo político” se juega en la elaboración temática desde el texto dramático como articulador denunciante; los segundos (los militantes) donde, a través de un trabajo de antagonismos, tanto temática como formalmente se buscaría relevar otra verdad histórica (antes velada) que

llevaría a la concientización; y los terceros, que construirían una política del teatro más allá de problemas de orden temático, desde dimensiones metodológicas que construyen y deconstruyen representaciones. De cierta manera, una que se acercaría más al paradigma del giro subjetivo (como dicen los autores desde Sarlo) en la que, bajo un punto de vista particular (dígase director, dramaturgo, etc.), la historia y sus referentes son reelaborados, problematizados y desplazados en orden de construir aquel punto de vista, en un teatro develado, que dejaría sus procesos de construcción expuestos. Aquí es donde surgirá para los autores un interesante punto al preguntarse por las posibilidades de lo político en este giro subjetivo, y su potencialidad, o bien impotencia, respecto de su estatuto de presentación en relación a la sociedad. Una de las tantas invitaciones que los autores hacen a seguir pensando y problematizando.

Cabe destacar también, en relación al adelantamiento de lo constituyente en algunas obras del periodo, lo interesante que resulta el ingreso de la noción de *trama*, en tanto comprensión del acontecer histórico como narrativa en disputa, ya no como factualidad. Allí entrarían las preguntas y posibilidades, por ejemplo, respecto de la utilización y relación con el documento, el archivo y lo testimonial (elementos sumamente presentes en variadas obras de la escena contemporánea que el libro abarca), sea o bien desde la búsqueda de aquella “verdad” velada, ya indiscutible frente al archivo/repertorio en una dimensión de lo factual en el que aparece aquello llamado como las prácticas de lo “real”, o bien la problematización del estatuto mismo de historia, entendiendo, justamente esta como un problema, podríamos decir, de redacción (o sintaxis); de formas de tramar aquello que sucedió en un pasado al que se busca acceder a través del lenguaje que lo nombra y recorta, y con ello, todas las ausencias, tendencias y omisiones que en él se puedan rastrear (la nueva historiografía).

Finalmente, los autores abordarán algunos casos que empiezan a problematizar ya no solo los límites de representación y lenguajes de la escena, sino los límites mismos entre lo íntimo-privado de la escena y el espacio público. Difuminando márgenes, desplazando fronteras, estas obras-*performances* más que responder a los ejercicios de una nueva historiografía en escena (como lo que se ha ido comentando hasta el momento), se presentan, más bien, como prácticas de memoria en el espacio público (o en tensión respecto de este). Sería pues desde ese lugar de producción, en su cercanía muchas veces al artivismo, donde radicaría, o bien podríamos situar, la dimensión de lo político en estas obras. Aquellas que, al entender la memoria como una práctica en el espacio público, comprenden la potencia que le subyace en tanto ejercicio, pues “La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica «trabajo» es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social.” (Jelin, 2002, p. 14).

En el tercer y último capítulo aparece aquello que en el libro se venía sugiriendo de forma “soterraña”, y que constituye un paradigma fundamental a la hora de entender nuestras prácticas a día de hoy: me refiero a la noción de otredad, el otro. Se desarrollan entonces lecturas sobre obras que vienen a problematizar, resituar, resignificar el lugar de ciertas otredades (feminismos, disidencias sexuales, lo mapuche y lo migrante). Es en ese marco que se agudiza la pregunta por quienes efectivamente, ética y estéticamente, pueden representar. Bajo el paraguas del giro subjetivo, se buscaría que la representación sea efectivamente “representativa”, por sobre una virtuosa (dirían los autores, siguiendo a Sánchez). Así, la mayoría de estas otredades pasan de ser un problema de tema y forma a uno de participación y autorepresentación: ya no una representación *del* otro, sino *con el* otro. Más aún, el otro constituye y consigue su propio lugar y validez, resignificando su estatuto en-y-frente al mundo. Aparecen entonces nuevos lenguajes, procedimientos e imaginarios a propósito de la irrupción de ciertas poéticas autorales que se sitúan desde algunos de estos grupos históricamente marginados.

Otro de los elementos interesantes a notar en estas escenas es el ingreso de nuevos campos teóricos y estéticos a la hora de pensar y hacer la escena, como exponen los autores. El caso de Manuela Infante con el poshumanismo es el más evidente en este sentido, pero podríamos hablar, a su vez, de cierto rescate que hace Ernesto Orellana del Pasolini más disidente (sexo-políticamente hablando). Así, se trama la multiplicidad de perspectivas que constituyen y acompañan estas *otras* escenas, expresándose en su ontológica polifonía aquel rendimiento estético-político respecto del teatro como campo particular, y el mundo como campo general, pues esa divergencia y pluralidad, entre disensos, tensiones y contradicciones, entre transgresión y heterodoxia, reactiva justamente los juegos *agonistas* de los que habla Mouffe, condición de *pluralidad* que los autores relevan siguiendo a Angilleta.

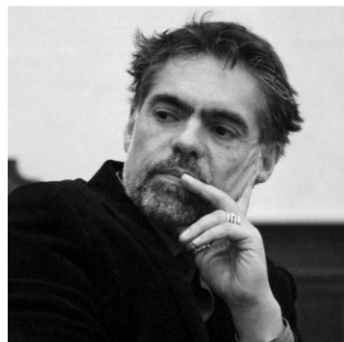
Para finalizar, cabe relevar ciertos rendimientos del libro que los mismos autores realizan hacia el final de este. Evidentemente, la relevancia historiográfica del libro es indiscutible. Si bien no puede tomarse como una «historia del teatro contemporáneo chileno», sí constituye al menos un pedazo de historia, de un pedazo de Chile, una suerte de archivo sobre estas escenas políticas del periodo en la gran capital, de nociones desplazadas y panoramas situados, en los contextos socio-políticos entre los que se producen las obras aquí cartografiadas. Tiene a su vez un rendimiento teórico a todas luces claro; tan solo el primer capítulo podría perfectamente ser un breve libro de teoría sobre «lo político y el teatro». Entonces, resuenan nuevamente aquellas palabras: «este libro es a la vez muchos libros». Y es que, nuevamente, en su revisión, lectura y consulta anacrónica y fragmentaria, cada capítulo de *Escenas políticas*, puede ser pensado como un “otro” libro, con cierta autonomía, a la par que, con cierta correlación entre sus partes.

Por último, me gustaría relevar su (quizás no buscado) rendimiento pedagógico, pues este es un libro que, entre muchas cosas, servirá para aprender de nuestras escenas, nuestras historias y nuestras prácticas. Aunque quizás no sea un campo de rendimiento que los autores persiguieron en primera instancia con su investigación, esta se transforma, a la vez y de forma inevitable, en una suerte de batería de posibilidades para no sólo pensar la escena, sino también hacerla, producirla, y salir en búsqueda de lo que queda/quedó por fuera. Se lo dije una vez a los autores: para mi este libro se transformará en un material de estudio indispensable para las generaciones de creadoras/es y pensadoras/es que se están formando y se formarán, y me gusta pensar que, en parte, para ellas y ellos también está dedicado.

References:

1. Barría, M. and Insunza, I. (2023) *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Santiago de Chile: Ediciones Oxímoron.
2. Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*, Trad. J. Camarillo. España: Siglo Veintiuno Editores.

Mauricio Barría Jara es investigador teatral y dramaturgo. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Profesor Asociado del Departamento de Teatro de la misma Universidad. En 2014 publicó *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Ha publicado más de treinta artículos en revistas y libros en Brasil, Argentina, España, Francia e Italia. Actualmente se encuentra desarrollando el Proyecto *Intensidades de presencia. Tiempo, percepción y contraceleraciones en la performance contemporánea* (Fondecyt de Iniciación, 2020-2023).



Iván Insunza Fernández es investigador, director y docente de artes escénicas. Estudió Cine, es Actor (IP Arcos), Magister en Artes (U. de Chile) y Doctor en Filosofía (U. de Chile y Universität Leipzig, Alemania). Es profesor del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor y el Diplomado en Dirección Teatral de la Universidad Finis Terrae. Actualmente se encuentra desarrollando el Proyecto *Hacia una genealogía de la autorreflexividad en el teatro contemporáneo de Santiago de Chile* (Fondecyt Postdoctoral, 2024-2026).