

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900049758>

323-337

LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL TEATRO CHILENO EN LA COMPAÑÍA *LA RE-SENTIDA*.

The chilean theater internalization by La Re-sentida company.

PÍA SALVATORI MALDONADO

Università degli Studi di Firenze (Italia)

pia@salvatori.cl

La presencia de espectáculos teatrales chilenos en gira por el extranjero es un fenómeno en creciente manifestación. Por ejemplo, solo considerando los últimos veinte años compañías como: *Colectivo Zoológico*, *Teatro de ocasión*, *Compañía Bonobo*, *La Re-sentida*, *Teatro Cinema*, *La Puerta*, *La María*, *Teatro en el Blanco* (y el trabajo independiente de Guillermo Calderón), *Teatro y su doble (Exmilagros)*, *Viajeinmóvil*, *Teatro gran Reyneta*, *Niño proletario*, *Teatro OANI*, *TeatroPuerto*, *ex-Teatro de Chile*, entre otras, han presentado sus montajes en diversos escenarios europeos, americanos y asiáticos y, algunos de ellos, con colaboraciones y coproducciones internacionales. En algunos casos se trata solo de obras aisladas, en otros, de repertorios completos concebidos por las compañías para ser presentados por el mundo.

La internacionalización designa un fenómeno evolutivo e inevitable entre las naciones, estrechamente ligado a la realidad actual y social que refleja la necesidad de expansión y comunicación de estas. En el ámbito del teatro, alude a la red de implicación que surge entre la producción artística –ya sea de una obra o más– y los aparatos organizativos de las naciones involucradas en su circulación.

El fenómeno de la internacionalización depende tanto de una determinada organización a nivel interno de las compañías como de una estructura de políticas institucionales que respondan a la necesidad de interacción e intercambio entre las naciones implicadas; del mismo modo, requiere también el conocimiento de los mercados artísticos extranjeros y las oportunidades que estos ofrecen. Esto último supone, sin duda, una atención especial a los referentes culturales entre los países en contacto y al intercambio de saberes, experiencias y lenguajes expresivos¹. No es posible pensar entonces, que la internacionalización no afecta de cierta forma a la creación, la producción y la difusión de las obras, más bien, es admisible reconocer este proceso como un acontecimiento transformador y generador de intercambios culturales.

El objetivo de esta exposición es analizar el fenómeno de la internacionalización del teatro chileno en la trayectoria de la compañía *La Re-sentida*. La reflexión está encaminada a visualizar desde una perspectiva global, la articulación de los factores de internacionalización, entre los cuales: el sistema actual de producción y circulación del

¹ A propósito de este tema véase: Salvatori, Pía (2017). “Repertorio teatral e internacionalización del teatro chileno: estudio de un caso”.

teatro en Chile, las fuentes de financiación, las políticas culturales y las instituciones que al momento apoyan la internacionalización, así como también las características generales de la poética que define a la compañía. En este sentido, se buscará relacionar diversos aspectos en el ámbito estético, productivo, institucional y otros posibles factores –en suma, aspectos estéticos y extraestéticos– que permitan observar este caso de internacionalización.

La inversión económica y política por parte de los gobiernos a través de las instituciones culturales públicas y privadas es reflejo de una nueva forma de impacto en la visibilidad de la propia nación en el mundo, lo que a su vez es signo de los niveles de modernización y de cómo estas naciones abren sus fronteras geográficas para incorporar bienes y mensajes de otras (García Canclini, 2000, p. 92).

Es posible hipotizar que, en la transferencia y circulación de los objetos culturales, el creciente valor del arte visto como un objeto de mercado hace que las instituciones culturales dedicadas a la tutela de las formas artísticas interfieran de alguna manera en la producción.

Bajo estas consignas, es posible pensar que la conformación de un repertorio teatral de exportación esté ligada a ciertas variables identitarias, políticas y económicas; se presume que dicha intervención tiende a delinear o privilegiar rasgos de una práctica teatral nacional, para transformarla en material adecuado dispuesto a su introducción en un mercado extranjero.

PREMISAS

En Chile, el sistema público que financia la producción teatral se institucionalizó hace no más de veinte años. Los primeros acuerdos se tomaron en el marco del “Encuentro de Políticas Públicas, Legislación y Propuestas Culturales” de 1997. Posteriormente, en 2003 se estableció el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) el que fue reemplazado oficialmente en el 2018 por una institución de organización ministerial, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Esta entidad tiene la función de preservar, promover y difundir el patrimonio cultural, vehicular instancias de creación artística y velar por generar una participación activa de la ciudadanía. Mediante este también se destina el presupuesto estatal para las diversas áreas de la cultura: audiovisual, literatura, música, danza, fotografía, artes visuales, artesanía y teatro.

Para efectos de este estudio, se considera como contexto el último periodo administrado por el CNCA, en el que se manejó un presupuesto para el 2017 de \$ 172.875 millones. Es importante señalar que, sobre la base del presupuesto nacional reservado a bienes y servicios y cultura en Chile, fueron destinados a la cultura desde 0,3% a 0,5% en promedio del gasto público nacional entre 2010 y 2017².

² Ver “Situación presupuestaria en cultura 2017”, Observatorio de políticas culturales.

El financiamiento público de las artes escénicas por medio del CNCA se distribuyó mediante los Fondos Concursables (FONDART, regional y nacional) y las transferencias directas a otras instituciones –como la Corporación Cultural Gabriela Mistral (GAM), Corporación Matucana 100, la Fundación Teatro a Mil–, y también por la Dirección de Asuntos Culturales dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores. Otro apoyo importante a la creación pasa por el aporte por medio de la *Ley de Donaciones Culturales* o también *Ley Valdés* que designa un incentivo tributario traducido en rebajas de impuestos a la renta para los privados. Otra forma de financiamiento a la cultura en Chile se gestiona con los fondos municipales e internacionales como las embajadas o el *Fondo Iberoamericano de ayuda IBERESCENA*, programa de cooperación iberoamericano para el teatro y la danza en los ámbitos de perfeccionamiento profesional, promoción y gestión, dramaturgia y coreografía, coproducción y programación de espectáculos.

El instrumento de mayor relevancia para financiar la producción chilena teatral actual de gestión estatal son los proyectos FONDART. De esta forma de administración se pueden identificar algunas deficiencias: la escasa estabilidad contractual de los trabajadores, el limitado marco temporal de los proyectos creativos, la inexistencia de un aporte permanente a compañías independientes y consolidadas, la fragmentación y discontinuidad de las producciones, entre otras³. Reflejo de esta inadecuación, es el lamentable cese de actividades, entre diciembre de 2016 a la fecha, de compañías de renombre a nivel nacional e internacional como el Centro de Investigación Teatral *Teatro La Memoria*, *Teatro de Chile* y *Teatro de la Palabra*⁴.

La implementación de las políticas culturales en Chile es muy reciente. A la fecha se han propuesto tres programas, en los que la internacionalización es un aspecto que progresivamente ha ido ganando espacio en la programación. En primera instancia fue considerada como una alternativa de difusión y de inserción del patrimonio chileno del mercado internacional. Actualmente (programa para el periodo 2017-2020) la internacionalización se concibe como uno de los temas prioritarios, pasando por el análisis de conceptos como “interculturalidad” e “intercambios fronterizos”, fenómenos estrechamente ligados a la globalización y sus consecuencias. Específicamente se concibe como “el conjunto de intercambios artísticos, culturales y patrimoniales, en apoyo a la formación y profesionalización de los artistas y del fomento de las creaciones producidas en Chile” (p.126). Completan este programa general de políticas culturales, los documentos dedicados a las políticas sectoriales, en el que, para las artes escénicas y su internacionalización se resumen las iniciativas existentes, se instalan preocupaciones y algunas líneas guía más bien superficiales. Todos estos, en definitiva, aspectos que no resuelven asuntos como: la falta de instituciones para la inserción de las artes escénicas

³ Para profundizar acerca del argumento ver *Política del fomento del teatro*

⁴ Al respecto Alfredo Castro, creador del Centro de Investigación, sostiene: “las compañías en Chile están sometidas a sobrevivir con muy poco [...] persiste ese gran vacío que es la imposibilidad de reconocer y apoyar el trabajo de artistas de trayectoria” (Castro, 2016).

en el panorama internacional, la centralización de los repertorios de “calidad” o de “estándar internacional” –conceptos que aludían a artistas y producciones para internacionalizar en la política del 2011-2016–, la falta de claridad de los proyectos formativos que pueden ser incluidos bajo la etiqueta de internacionalización, entre otros.

La carencia en el sistema chileno de instituciones públicas que se ocupen de la circulación internacional revela el paradójico funcionamiento del gobierno en el funcionamiento de la cultura, hasta ahora dividido en dos ejes. Por una parte, se reconoce el principio de que el Estado debe ser el garante principal de la salvaguardia de la cultura y, por otra, se hace también evidente la inexistencia de organismos en los que se sustente dicha intervención, dejando en manos del sector privado (corporaciones y fundaciones) la gestión de espacios, programación, proyectos e iniciativas en general. En esta lógica, son más bien las instituciones privadas y los esfuerzos de las mismas compañías los que inciden realmente en los proyectos de internacionalización.

Un proyecto de internacionalización no implica solo identificar propósitos y estrategias sino también fomentar instrumentos, estimular la asociación y el intercambio, así como también abordar cuestiones como la valorización o el fortalecimiento de prácticas e iniciativas ya existentes.

En el ámbito público el financiamiento directo a la internacionalización pasa por: IBERESCENA, FONDART mediante el programa “Ventanilla Abierta” y el “Concurso de proyectos culturales” de DIRAC. Existe también el financiamiento para la participación a encuentros nacionales e internacionales de gestores culturales y artistas, como el MICSUR (Mercado de Industrias Culturales del Sur).

Especial atención merecen los esfuerzos de las instituciones privadas en la internacionalización, en este sentido, resulta significativo el rol de la *Fundación Teatro a mil*, institucionalizada en 2004, y que tiene en la actualidad un rol fundamental en el ámbito de la proyección y la organización de labores de apoyo en el desarrollo de las artes escénicas del país. La *Fundación* es conocida por haber dado origen y organizar hasta ahora el *Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil* (1994), instancia más importante a nivel de convocatoria y participación nacional teatral. Entre otras actividades, financia coproducciones, talleres de formación y giras nacionales de compañías desde el 2011. En el marco de la internacionalización destaca el apoyo comunicacional a compañías, la financiación de coproducciones y producciones, la subvención de temporadas nacionales e internacionales –en acuerdo con otros festivales o agentes–, la formación de públicos y artistas y la organización de *Platea*, que es la semana de programadores en el marco del festival.

Por medio de la gestión de esta institución compañías como *Teatro Cinema*, *La Laura Palmer*, *Cristo*, *Zoo* y *Estado Vegetal* de Manuela Infante con *Teatro de Chile*, *Villa + Discurso* o *Matehuna* de Guillermo Calderón, *Teatro y su doble*, así como también algunas obras del argentino Claudio Tolcachir, entre otras, han sido financiados algunos de los variados aspectos que un proyecto de internacionalización implica; entre estos

estarían los viajes, comunicación, producción, cuestiones operativas como pasaportes, visas, alojamientos, condiciones contractuales, pagos, impuestos, seguros, etcétera.

La *Fundación* tuvo un papel importante en los inicios de la internacionalización de *La Re-sentida*. Si bien el primer montaje, *Simulacro*, fue realizado sin financiamiento, la compañía comienza a ser visible debido a su propios méritos y los premios obtenidos como mejor obra y mejor trabajo actoral masculino (Felipe Westfall) en el *Festival 8* ahora conocido como *Festival de Directores Emergentes* de la Universidad de Chile. Ambos reconocimientos les abrieron las puertas a la segunda producción *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo*, la que obtuvo el financiamiento para una residencia en Festival Internazionale della Creazione Contemporanea di Terni (Italia) y de la *Fundación Teatro a Mil* para realizar una gira en la que visitaron Francia, España, Ecuador, Estonia, Bélgica, Holanda, Italia y Perú.

La *imaginación del futuro* obtuvo un FONDART y el patrocinio de la *Fundación* para la producción y el financiamiento de giras en la mayor parte de los países que ya habían acogido la segunda producción, y otros como Brasil, Canadá, Holanda, Rumania y Austria.

Del prestigio sumado a las producciones anteriores, además de la paulatina autonomía en el ámbito de la gestión ganada por el grupo, realizaron la cuarta producción, *La dictadura de lo cool*, que contó con la coproducción internacional del centro alemán HAU, *Hebbel am Ufer* (Berlín) en el marco de la conmemoración de los 100 años del nacimiento de Peter Weiss, igual suerte tuvo la obra *Mateluna* de Guillermo Calderón.

El 2018 la compañía cumplió 10 años de trabajo; en esta trayectoria han sido importantes para la internacionalización tanto la autogestión, la intervención de instituciones como la *Fundación*, el FONDART y la participación en festivales internacionales, por ejemplo, la *Schaubühne Theater Berlin*, el *Festival de Avignone* o el *Festival Santarcangelo*⁵.

EL REPERTORIO DE LA RE-SENTIDA

Antes de abordar la dimensión estética del repertorio es importante tener presente que se está analizando un *corpus* específico delimitado y situado en un contexto; las reflexiones que aquí se proponen en torno al tema de la internacionalización deberán ser consideradas dentro del restringido horizonte que el mismo corpus de estudio delimita. Con ello, no se niega la pertinencia de algunas observaciones en relación con el estado actual del tema en un contexto más amplio, y que se corresponde con las problemáticas actuales de actores, diseñadores, dramaturgos y directores que finalmente delinearán el heterogéneo panorama de los teatros en Chile.

⁵ Un paréntesis importante es el rol de los festivales, e instancias similares, en la circulación de las obras a nivel nacional e internacional ya que, como señala Benhamou (2012), los festivales se constituyen en instancias de diálogo artístico, de economía turística y economía de la cultura, través de los cuales deberían pasar las buenas prácticas para la internacionalización del teatro (p. 57).

El caso de la compañía *La Re-sentida* es uno de los pocos ejemplos activos, de grupos que han sabido mantener conexiones estables con el ambiente internacional en favor de la propia actividad artística. Comienzan sus actividades en 2008 bajo la dirección de Marco Layera en Santiago y está conformada por artistas jóvenes entre los treinta y cuarenta años –Carolina de la Maza, Carolina Palacios, Diego Acuña, Nicolás Herrera, Pedro Muñoz, Benjamín Westfall y Layera– más un equipo de producción y diseño.

Cuatro obras componen su repertorio: *Simulacro* (2008), *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* (2010), *La imaginación del futuro* (2013) y la *Dictadura de lo cool* (2016). A la fecha, con tres de ellas han recorrido el país y los escenarios más renombrados de Europa y Asia. Algunos de estos: *Schaubühne* (Alemania), *Festival de Avignone* (Francia), *Festival d'Automne* (Francia), *Santarcangelo Festival* (Italia), *Festival de Liège* (Bélgica), *Le Manège* (Bélgica), *Noorderzon Performing Arts Festival* (Holanda), *Grec* (Barcelona), entre otros.

Desde un punto de vista temático, se identifican sumariamente en las obras algunos ejes de reflexión común: la paradoja identitaria de Chile en desarrollo; la ética y el deber del arte teatral y la desmitificación del pasado. Estos temas resultan profundamente actuales, controvertidos y arraigados a una fuerte visión autocrítica respecto del oficio del artista de teatro, al propio trabajo. Dicha visión emerge como una recurrente operación de cuestionamiento sobre el teatro y su finalidad y sobre el lugar del artista en la sociedad.

En el panorama histórico de la evolución del teatro chileno, estos cuestionamientos aparecen constantemente en la producción teatral chilena, especialmente desde finales del siglo XIX. Para Hurtado (2009), dicho período ha resultado de vital importancia, ya que anuncia implícitamente el impulso que se dará al momento que sigue. Políticamente se trató de un periodo de luchas independentistas, de fundaciones, de asentamiento de la República y de la constitución del Estado y la nación: “nuestra historia dramática estuvo muy ligada a procesos educativos, de socialización, de defensa de ideas, de confrontación hegemónica” (p.365). La búsqueda de un teatro de identidad propia y colectiva estableció las bases para el surgimiento de poéticas teatrales que visualizan en múltiples formas el compromiso con lo social y lo político y las crisis que señala la postmodernidad.

El acercamiento al contexto histórico y social no se manifiesta mediante una perspectiva panfletaria, pedagógica o partidista, sino desde la investigación en torno a lo expresivo, lo dramático y lo subjetivo, apelando expresamente a una sensibilidad individual e histórica, compartida también por el espectador. Actualmente se produce un teatro de “mayor simbolismo y hermetismo y, a medida que transcurrían los también diecisiete años de estos gobiernos [de postdictadura] y que los problemas del modelo económico neocapitalista y de la política de consensos afloraron, los temas no resueltos de la memoria y la equidad fueron reemergiendo en un teatro crítico referencial” (Hurtado, 2009, p.146).

El trabajo de *La Re-sentida* se sitúa en la redefinición del valor y el rol del teatro en un contexto de situaciones no resueltas y en la que el artista de teatro se concentra más bien en simbolizar una experiencia individual e inmediata. Una primera manifestación de esto aparece en la primera producción de la compañía, *Simulacro* (2008), obra pensada en el marco de la celebración del bicentenario de Chile (2010). El concepto de simulacro alude a una apariencia, a una construcción que cubre la inexistencia de una identidad inicial; en términos de Baudrillard (2012), el simulacro se superpone a la realidad para disimular su inexistencia. “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad” (p.9). El simulacro se instala entonces en la superficie, coincidiendo y suplantando lo real, creando un doble para enmascarar el vacío. “La era de la simulación se abre pues con la liquidación de todos los referentes. Se trata de una suplantación de lo real por los signos de lo real” (p.10). El simulacro, aludido ya en el título de la obra en su contenido y estructura, resulta una aguda parodia de algunas escenas sociales y políticas de Chile contemporáneo. Los diversos elementos que construyen lo nacional en la obra –el lenguaje, los tipos sociales, los bailes, entre otros– se van convirtiendo en expresiones hiperbólicas de un folklor nacional, presentado en siniestras tragicomedias. Su estructura a fragmentos, evoca la memoria individual desfragmentada conducida bajo el sinsentido de las utopías sociales y políticas, así como también la del teatro. El *no sense* se sostiene en las contradicciones de una *performance* social definida por medio de personajes como: un hijo de un detenido desaparecido que no puede entrar en el Estadio Nacional, dos humoristas decadentes, unos niños abandonados por la madre, un obrero que quiere ganarse un FONDART para arreglarse los dientes, un oso panda silencioso presente durante la obra y que contrasta la dramaticidad de las situaciones y la violencia explícita de las escenas.

La sucesión veloz de monólogos y diálogos de lo que la obra cuestiona como aspectos de una identidad nacional, de simulacros/historias sin aparente continuidad espaciotemporal o de personajes presentan, con ironía y crueldad, la disgregación y la heterogeneidad de la fauna social postmoderna chilena. Se apela también directamente al espectador de teatro, presentado como un participante cómplice de este juego de simulación e imagen, para que se identifique o no con los personajes en el escenario. El tono burlesco y agresivo se mantiene durante toda la obra, reforzado por la presencia de un oso panda que resulta un elemento de particular ruptura y de amplia significación. Esta representa, por ejemplo, una posición conformista frente a las fracturas expuestas en el escenario pero, a la vez, resulta una presencia perturbadora, un contrapunto, que intenta integrarse al desarrollo escénico sin que los actores lo acepten. Esta exclusión sintetiza también el concepto de simulacro; así esta presencia extraña encarna de alguna manera los episodios que no hacen parte del relato del Chile contemporáneo y que siguen allí aparentemente inofensivos. El panda puede significar también a la posición del actor/títere, mudo y enmascarado, donde su presencia no hace más que adornar las situaciones grotescas de los cuadros sociales presentados en la obra.

Se ha señalado que son diversas las formas en las que el repertorio de la compañía proyecta una visión autocrítica respecto del quehacer teatral y al medio social y político que lo rodea. En este sentido, *La dictadura de cool*, expone las contradicciones de la sociedad moderna y consumista especialmente arraigada en el mundo del teatro y las artes visuales. El artista aparece retratado como un sujeto obediente a cánones estereotipados en esta sociedad de consumo y legitimador de un discurso lingüístico, visual, gestual predefinido por un grupo de elite de artistas modernos.

La obra basada en una relectura de *La estética de la Resistencia* de Peter Weiss, observa críticamente los personajes del ámbito artístico e intelectual chileno –sin dejar tampoco fuera las relaciones entre estos y el poder político–. En el palco, se esboza con grotescos trazos las características de un grupo de intelectuales y artistas que siguen las modas y se apropian de un discurso intelectual para autolegitimarse y ser aceptados dentro del grupo.

El montaje se inicia con una fiesta que celebra al reciente designado ministro de cultura; los invitados encarnan los prototipos del artista y del intelectual contemporáneo grotescamente simulados. Todos tienen espacio para sus discursos burdamente académicos y políticamente adecuados; todos luchan y esperan por el puesto que el ministro prometió.

El soporte, en términos de escenario (Breyer, 2005), genera la realidad de la escena y se adiciona al discurso del texto y de los cuerpos presentes. Varios elementos escénicos se inscriben a esta y saturan el espacio: piscina inflable, botellas, vasos, bola de espejos, luces de colores, cámaras, pantalla, tocadores, sillas, maquillajes, fotografías, etc. Todo se hace visible al espectador mientras una cámara en circuito cerrado registra por doquier los movimientos de los personajes, quienes no pierden nunca la conciencia de ser observados, transformándose en la versión cotidiana de la sociedad del espectáculo.

El palco es el resultado de injertos multimediales de la más diversa índole y el actor deviene un territorio atravesado por constantes flujos de tecnología, transformando su presencia orgánica y física en una imagen más de todas las convocadas en escena. El circuito cerrado amplifica y exagera momentos, figuras y objetos presentes. La escena en general resulta excesivamente cargada de gestos y signos convocados adrede, por lo que muchos de estos se pierden en la sobreabundancia; la saturación del espacio es proyectada contra el espectador y lo perturba fuertemente. La inesperada crueldad e ironía, la inusitada violencia del gesto, los momentos en que se alude a alguna o varias personas en sala o personajes conocidos –políticos, intelectuales y artistas– son recursos que buscan incomodar, impactar e incitar una recepción menos pasiva por parte del espectador.

La incidencia de diversos medios en la puesta en escena da como resultado un montaje complejo, rico y dinámico. El cruce y diálogo de diferentes códigos estéticos autónomos hacen de esta obra un producto transmedial (Espinoza y Miranda, 2009). La transmedialidad genera realidad e inmediatez, o bien, permite introducir variaciones de velocidad, saltos espacio-temporales que subvierten la acción dramática como se la

conoce en términos aristotélicos. Todos estos procedimientos hacen que las imágenes elaboradas en la escena se acumulen en un espectáculo general de exceso y saturación.

El poder de la imagen es el arma que controla a los personajes y sus discursos. Todo se mueve por medio de un *continuum* de apariencias superpuestas que cubren y disimulan lo real. En términos de Debord (1995), el culto a la imagen está entonces ligado al concepto de representación teatral y, por tanto, a su paulatina desaparición por medio de su representación. De este modo, la transmedialidad que caracteriza al montaje se configura como una forma de metateatralidad, ya que, la mayor parte de los medios empleados –textos, recursos audiovisuales, objetos– coinciden en presentar un discurso en torno al rol del actor, a su forma de ser y apreciar a realidad, desde dónde habla y cómo se dirige al espectador.

En esta misma línea, los procedimientos estéticos que resaltan en *La dictadura de lo cool* así como también en todas las obras de la compañía, se concentran en exacerbar lo que Marco De Marinis (2000) ha llamado la bidimensionalidad del objeto teatral, en la contradicción propia del acontecimiento teatral entendido a la vez como evento real, presencia material y también evento ficcional y representación.

Las operaciones descritas intentan habitar el límite de la teatralidad (Feral, 2003) con el fin de proyectar un tipo de mirada que interroga el hecho de la representación por medio de una perspectiva metadiscursiva. En otras palabras, el repertorio en general se caracteriza precisamente por situarse en el límite entre ficción y realidad, enfatizando “desde dentro” la pregunta por la función del arte teatral en su contexto social. Con ello, la interrogante que parece emerger repetidamente es de qué manera el teatro puede cumplir o llevar a cabo una función en la sociedad si los instrumentos de los que se vale, o mejor su sustrato fundacional, están basados en una dimensión ficcional.

A propósito de estos procedimientos Hurtado (2009) señala: “hoy en Chile se está haciendo un teatro que elabora su historicidad desde los lenguajes hiperbolizados de lo teatral, y al hacerlo, incluye al teatro mismo como otra práctica historicada de la que hay que hacer y reconstruir críticamente su modo de re-presentar la representación” (p.157). Ello, concretamente mediante estrategias como: la presencia con nombre y apellido real de los actores, el uso de un estilo que no pretende recitar ni actuar una historia, la búsqueda de lo no estetizado, lo bruto, entre otros recursos.

Como se vio en *Simulacro*, la segunda producción *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* resulta especialmente representativa en estos términos. La obra juega con la teatralidad y la utopía de un grupo de actores que busca una acción sensiblemente potente y significativa que toque y que cambie al espectador. Ya en las didascalias de apertura, se percibe la autoironía y un cierto menosprecio. La escena comienza con una crítica explícitamente formulada: “bajo tierra o en un lugar muy alejado de la realidad, como lo podría ser un teatro” (Layera, 2008, p.1). El teatro es un lugar escindido de la realidad y en el que dos actores prueban un texto y calientan el cuerpo con ejercicios previos a la recitación.

Son cinco actores, más uno muerto que no aparece en escena, quienes sostienen el ideal de producir un teatro útil a la sociedad, sin embargo, paradójicamente esta búsqueda no se realiza en el espacio social sino dentro de un contenedor de cemento –el teatro–, con los actores sentados a la mesa, rodeados de papeles, mesas y sillas, perdidos en discusiones acerca de la ideología de un proceso creativo autorreferente, reiteradamente probado y destinado a unos pocos.

Los personajes son los actores quienes con nombre y apellido real se apropian de un discurso directo y desenfadado mantenido hasta el cierre de la obra: “¡Yo no soy un actor burgués! Mis maestros me enseñaron a otorgarle responsabilidad política a mi oficio. Yo me entiendo como un instrumento subversivo y sedicioso, un instrumento de uso y servicio social, [...] ¡YO SOY ACTOR!” (Layera, 2008, p.17).

Todo lo anterior configura una escena transparente y descifrable en términos de lo cotidiano. La obra muestra con impotencia cómo la realidad teatral no puede ser despojada de su dimensión ficcional: los actores están en un teatro, el lugar por antonomasia de la simulación. El gesto ético presentado por medio de esta acción de autocritica se mantiene ligada a la concepción del teatro como instrumento de cambio social. Ello queda plasmado desde el inicio de la obra: “somos una generación a la que no le ha pasado nada, sin causas, sin historia” (Layera, 2011, p.1).

Esta necesidad de dar un sentido al presente, se instala en el reconocimiento del pasado y la memoria. En el repertorio de *La Re-sentida* esta operación no se lleva a cabo mediante una aceptación sino por el cuestionamiento de las narraciones históricas fundacionales de la nación. La obra más representativa en este aspecto fue *La imaginación del futuro*, en la que se interroga la historia chilena desmitificando el pasado y cuestionando con ironía las heridas colectivas no resueltas.

La relectura de *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat* fue el punto de partida para realizar la propia persecución, la de Salvador Allende⁶, configurándose un agudo retrato de esta personalidad clave en la historia del Chile contemporáneo, discutiendo el peso histórico de su último discurso antes de la irrupción de los militares en el palacio *La Moneda* y su posterior muerte.

La fuerte ironía con que el tema es abordado, el humor y la sátira que operan constantemente en el texto y las acciones, son entendidas como la frenética búsqueda de un gesto ético que permita establecer una nueva relación –quizá también más actual– con el propio pasado colectivo. La resonancia de esta obra en el espectador resulta sin duda compleja, ya que, además de la violencia contenida en las escenas, el pasado no es abordado en un simple binarismo reductivo del tipo “a favor” o “en contra” de los hechos que rodearon la muerte de Allende y sus consecuencias, sino que profundiza en estos, los interpreta diversamente y los transforma.

La obra se presenta como una escena única desarrollada en un set de TV, en el que brilla una insignia grande de la Coca-Cola. Inmediatamente el gesto político deviene espectáculo y el discurso se convierte en un instrumento ideológico vacío a merced de

⁶ Entrevista a Marco Layera (2014) “Il Cile fra Storia e storie. Intervista a *La Re-sentida*”.

luces y cámaras. Dentro de este marco que retrata sarcásticamente la actual sociedad de consumo; la realidad se presenta como un producto estilizado y mediatizado, listo para ser absorbidas por el espectador:

(Música “Life” de Arman Amar) PRESIDENTE: Trabajadores de mi patria: Quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que sólo fue intérprete de grandes anhelos de justicia [...]

BENJA: ¡Corte! [...] Presidente. Estamos avanzando, eso es muy importante, pero eso que está haciendo en este momento no nos sirve.

NINA: Eso de acostarse en el suelo no es bueno.

CARO: ¿Sabe por qué? Porque la gente en la casa se puede confundir y puede pensar que usted tiene miedo [...] (Layera, 2014, págs. 3-4)

Dejando de lado el trágico contexto en que fueron pronunciadas las últimas palabras por el ex-presidente el 11 de setiembre de 1973, las acciones transportadas al escenario se vacían paulatinamente de su significado inicial, abriendo con ello paso a otros niveles de significación. Los ideales atribuidos a este personaje pierden sentido en el presente manipulado por la sociedad del consumo. El tránsito de los cuerpos en el espacio, en tantos objetos producidos y modificables, es el correlato de una sociedad que se construye y destruye a sí misma bajo el gran tótem de la imagen.

La abierta declaración de la falta de un pasado común –o de lo que Nelly Richard describió como la amnesia que caracteriza la generación de postdictadura en Chile– marca el extravío de la misma. En estas escenas se ve emerger “la memoria de un pasado juzgado inconveniente por las guerras de interpretación y que se sigue desatando entre verdades y posiciones todavía sin ajustar” (Richard, 2001, pág. 27). La falta de un discurso común respecto de la historia nacional provoca el cuestionamiento de narraciones hasta ahora incontestadas; esta operación permite resignificar y darle otro sentido a la historia, especialmente en un clima social y político caracterizado por la desconfianza y en donde la retórica testimonial –en este caso, la perspectiva individual adoptada por los actores en el teatro– se transforma en una de las últimas formas de establecer credibilidad en el público. De allí que en las obras de la compañía se dé relevancia a la perspectiva individual y autobiográfica, a la intervención de una presencia auténtica con nombre y apellido.

El ejercicio de retomar problemáticas que tienen que ver con el orden de lo nacional y público para desdibujarlas y reescribirlas desde el espacio privado de estas subjetividades obedece a un mecanismo compartido por las prácticas teatrales actuales pienso a las poéticas contemporáneas de los últimos veinte años instaladas en la forma testimonial. Por consiguiente, no se está estableciendo una referencialidad solo con el contexto chileno, sino también con problemáticas que resultan común a una experiencia humana.

Bajo estas consignas, la puesta en escena de algunas fracturas y contradicciones instaladas por la postmodernidad, especialmente las que tienen que ver con el valor del arte, con el contenido y la interpretación de la memoria colectiva son problemáticas que tienden a distanciarse de la esfera local/nacional para trasladarse a un nivel más global.

Así también lo que parecía anclado netamente al universo chileno –personajes históricos, lugares, acontecimientos específicos y un texto fuertemente conectado con los modismos y expresiones lingüísticas nacionales– se cruzan con otros espacios que resultan más universales como lo son: la casa de un político, un estudio de TV, un búnker, un palco escénico y otros en los que transcurre la vida cotidiana posible de ser identificada en cualquier parte del mundo. Contribuyen a situarse en este espacio liminal, la hibridación radical de los lenguajes, alternando entre el melodrama, los recursos del teatro postdramático y de la deconstrucción, el teatro épico de Brecht, la danza contemporánea, el *musichall*, el videoclip y el uso de lo multimedial.

La forma en la que la compañía se apropia de cuestiones puramente nacionales aparece cuidadosamente reelaborada para resultar coherente con un amplio espacio atravesado por problemáticas comunes. La manera en la que el repertorio demarca lo nacional es flexible, diluyendo las fronteras y transformando algo tan propio como la identidad nacional en un espacio transnacional. Un espacio virtual de encuentro que en términos de Villegas alude al quiebre de fronteras e inserción de lo nacional dentro de una gran cultura transnacional, es decir, sin especificaciones nacionales, que en el teatro implica la referencia no a una realidad sino a la cultura en sí misma (Villegas, 2011, p.285). Es en este territorio pluralista en el que el teatro de *La Re-sentida* encuentra resonancia y especial apertura, especialmente en los escenarios internacionales.

Se advierte también que estamos lejos de considerar que estos cruces generen de alguna manera la homogeneización de una identidad social particular, más bien, en términos de García Canclini (2003), se trata señalar un ejercicio de reconversión de elementos locales y culturales para insertarlos en otros espacios o en nuevas condiciones. Sostengo que este valor está ligado a una reflexión en torno a un “estado humano” contemporáneo respecto del individuo instalado en un mundo en veloz desarrollo, homogéneo y globalizado, en continuo descubrimiento de relaciones de poder y competitividad. En este sentido, es útil repensar las categorías de lo local y lo universal en tanto medidas o valores de los productos culturales en oposición dicotómica con el proceso de globalización de las culturas. La producción de *La Re-sentida* demuestra mediante una poética coherente y fácilmente distinguible que es posible pensar en una comunidad teatral –que abraza creadores y espectadores– construida más allá de las fronteras nacionales.

OBSERVACIONES FINALES

A nivel estético, es posible afirmar que el alcance internacional de las obras estudiadas está dado, entre otras cosas, por las fuertes conexiones con lo nacional, no desde una autorreferencialidad cerrada en sí misma, sino desde elementos capaces de resonar a nivel humano y universal. Por consiguiente, no obstante las fuertes conexiones con experiencias locales/nacionales, las obras estudiadas conservan su autonomía metafórica haciendo emerger una dimensión de interpretación con conexiones más

amplias. Se destacan, al mismo tiempo, las elecciones estéticas del grupo respaldadas por una clara y fuerte posición ética respecto del propio quehacer artístico; aspecto fundado en una relación directa y explícita con el espacio histórico y social, esenciales para la producción dramática. Resulta interesante señalar también, especialmente en las tres obras más recientes, la importancia del espacio escénico y los objetos que hacen parte de la escenografía, como dispositivos que construyen y refuerzan el mundo interno de las obras y que a su vez permite descifrar y entender los discursos ideológicos que transmiten. En este sentido, características como la hibridez, la transmedialidad, la primacía de la dramaturgia visual y la espectacularidad –cualidades extrapolables a un “estado” de las prácticas actuales–, fueron elementos que permitieron alcanzar diversos núcleos de consumidores en el mercado teatral.

Los elementos hasta aquí reconocidos presentan a la audiencia internacional un ejemplo del heterogéneo panorama teatral desde hace décadas en eferescencia y, en este sentido, la internacionalización de las artes escénicas es una naciente forma de sustentabilidad en la economía de las compañías y artistas en general, además de una forma emergente de financiamiento, planteada también como oportunidades de visibilidad, de conexión y de transacción con otros espacios culturales.

El caso de la compañía *La Re-sentida* permite reflexionar en torno a la importancia y relación entre factores de variada índole y que van más allá de lo estético y, en coherencia con esto, de la urgencia de un plan de buenas prácticas que responda a la paulatina apertura de las fronteras geográficas y culturales a nivel mundial. El teatro, como forma artística dotada de una particular especificidad, requiere la sólida administración de un sistema que responda a necesidades propias de producción y circulación, en grado de modificarse según los objetos y objetivos. En consecuencia, los repertorios son indicios de una forma de administración de objetos culturales, a su vez sujeta a variables políticas, económicas y artísticas, configurados para atribuir y rescatar un cierto valor y formas estéticas. En otras palabras, la internacionalización abre el debate acerca de cuáles formas promover, cómo organizar, proyectar y utilizar un repertorio específico.

En la situación chilena urge la implementación de un sistema público que dirija y colabore con la actividad ya desarrollada por las compañías y las entidades privadas. Mediante la observación del caso puntual de *La Re-sentida*, fue posible evidenciar la importancia crucial de la autogestión y de la intervención de instituciones privadas como la *Fundación* y los festivales internacionales.

Este tipo de estudios permiten individuar el mecanismo con el que el sistema cultural se sostiene, y develando con ello posibles fracturas, para en un futuro plantear interrogantes en torno a la reorganización de instrumentos y estándares bajo los cuales se fomenta y propicia una producción interna y nacional. Por otro lado, quedan por abordar y profundizar aspectos que hablan de la interacción en esta compleja red de “actantes” y entre los que, por ejemplo, resulta interesante uno de los asuntos más controvertidos de la internacionalización: la descontextualización del objeto artístico –

especialmente cuando la producción teatral se rige por formas masivas de producción y circulación preconcebidas por un sistema de mercado.

Las posibilidades de investigación son múltiples gracias a la multidisciplinariedad de estos enfoques.

El ejemplo de *La Re-sentida* es uno, en el universo de formas y expresiones que circulan en el extranjero y que –se quiera o no– llevan la voz de una nación y del presente en el que se inserta.

Agradezco al director Marco Layera por su disposición a una entrevista realizada en el marco del festival di Teatro di Napoli y la facilitación de los textos de las obras así como también de diverso material audiovisual.

OBRAS CITADAS

- Baudrillard, Jean (2012). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Benhamou, Françoise. (2012). *L'economia della cultura*. Bologna: Il Mulino.
- Breyer, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito, 2005.
- Castro, Alfredo (2016). “Compañía Teatro de Chile pone fin a 15 años de trayectoria”. *Diario La Tercera*, 16 nov. 2016. Rescatado el 18 nov. 2018. Disponible en: <http://www2.latercera.com/noticia/compania-teatro-chile-pone-fin-15-anos-trayectoria/>
- Compañía La Re-sentida (2016). *La imaginación del futuro*, recuperado de e-mail, 17 de junio.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2010). “Política del fomento del teatro 2010-2015”, Rescatado el 20 octubre 2017. Disponible en: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_teatro.pdf
- (2011). “Política cultural 2011-2016”, Rescatado el 20 octubre 2017. Disponible en: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Naufragio.
- De Marinis, Marco (2000). *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni.
- Espinoza Marco y Miranda Raúl (2009). *Mutaciones escénicas: mediamorfosis, transmedialidad y postproducción*. Santiago: RIL.
- Feral, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Galerna.
- García Canclini, Néstor (2003). “Noticias recientes sobre hibridación”, *Revista transcultural de música* 7, 2003. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200702.pdf>
- (2000). “Industrias culturales y globalización: Procesos de desarrollo e integración en América Latina”, en *Revista de Estudios Internacionales* 129, vol. 33: (90-111).
- Hurtado, María de la Luz (2009). “Teatro chileno: historicidad y autorreflexión”, *Nuestra América* 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, 143-158).

- Jenkins, Henry (2007). *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.
- Layera, Marco (2014). “Il Cile fra Storia e storie. Intervista a La Re-sentida”, *Altrevelocità*, 2014. Rescatado el 20 octubre 2018. Disponible en: <http://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/24/santarcangelo1214/43/2014/157/conversazioni/793/il-cile-fra-storia-e-storie-intervista-a-la-resentida.html>
- (2011). “Tratando de hacer una obra que cambie el mundo”, *La Re-sentida*. Rescatado en octubre 2018. Disponible en: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>
- (2008). “Simulacro”, *La Re-sentida*. Rescatado el 20 oct. 2018. Disponible en: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>
- Observatorio de políticas culturales (2017). “Situación presupuestaria en cultura 2017”. Rescatado el 20 octubre 2017. Disponible en: <http://www.observatoriopolicasculturales.cl/OPC/seguimiento/2132/>
- Richard, Nelly (2001). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio.
- Salvatori, Pía (2017). “Repertorio teatral e internacionalización del teatro chileno: estudio de un caso”. *Aisthesis*. Dic., 109-129
- Villegas, Juan (2011). *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina. Desde las culturas prehispánicas a la posmodernidad*. Irvine: Gestos.