

Recursos pop como una forma de ironizar lo político en *Mateluna* de Guillermo Calderón y *La dictadura de lo cool* de la Compañía La Re-sentida.

Carolina Hernández Parraguez
Universidad Católica Silva Henríquez
dimitrahp@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-05-14
ACEPTADO: 2021-11-29

RESUMEN

Pensar en la categoría *pop* como fenómeno estético permite comprender de manera más compleja las formas propias de la cultura pop: la superficialidad, el simulacro, el estilo directo y la masividad. Las obras del teatro chileno reciente: *Mateluna* de Guillermo Calderón y *La dictadura de lo cool* de la Compañía La Re-sentida, utilizan ciertos recursos de la cultura pop como una manera de ironizar lo político. En estas manifestaciones artísticas las materialidades, tanto visuales como sonoras, ofrecen la posibilidad de repensar los fenómenos históricos y sociales recientes en Chile. De este modo, el objetivo de este trabajo es problematizar lo político desde un *giro perceptual* e introducir la categoría pop en el análisis de dos obras teatrales, en donde el foco no se centra en la matriz dramática o conceptual, sino más bien en los procedimientos estéticos que se utilizan en cada una de las obras para exhibir lo político en escena.

PALABRAS CLAVE

Pop - teatro político - recursos materiales - superficialidad-ironía.

RESUMO

Pensar na categoria *pop* como fenômeno estético nos permite compreender de forma mais complexa as formas da cultura pop: superficialidade, simulacro, estilo direto e massividade. As obras do recente teatro chileno: *Mateluna* de Guillermo Calderón e *La dictadura de lo cool* da Companhia La Re-sentida, usam certos recursos da cultura pop como forma de ironizar a política. Nessas manifestações artísticas, as materialidades, tanto visuais quanto sonoras, oferecem a possibilidade de repensar os recentes fenômenos históricos e sociais no Chile. Dessa forma, o objetivo deste trabalho é problematizar a política a partir de uma *virada perceptiva* e introduzir a categoria pop na análise de duas obras teatrais, onde o foco não está na matriz dramática ou conceitual, mas sim os procedimentos estéticos que são utilizados em cada uma das obras para exibir a política no palco.

PALAVRAS-CHAVE

pop - teatro político - recursos materiais - superficialidade - ironia.

ABSTRACT

Thinking about the pop category as an aesthetic phenomenon allows a deeper understanding of the pop culture forms: superficiality, simulation, direct style, and massing. Recent Chilean theater plays such as, '*Mateluna*' by Guillermo Calderón and '*La dictadura de lo cool*' by the 'La Re-sentida' company, use some resources from the pop culture as a way to ironize the political. In these works the materialities, both visual and sound, offer the possibility of rethinking recent historical and social phenomena in Chile. Thus, the aim of this work is to problematize the political from a perceptual turn and introduce the pop category in the analysis of two theater plays, where the focus is not on the narrative or conceptual matrix, but rather on the aesthetic procedures used in each work for exhibiting the political on stage.

KEYWORDS

Pop - Political theater - material resources - superficiality - irony.

1- ACERCAMIENTO A UNA DEFINICIÓN DE LO POP

Cuando se alude a la palabra *pop* es inevitable pensar en el término *lollipop*¹, expresión que se solía utilizar en la adolescencia, cuando los jóvenes de los años 90 en Chile se referían a personas superficiales o vacuas. En la actualidad, podemos decir que este término es mucho más que superficialidad, es también, por ejemplo, simulacro, estilo directo y masividad. Sin embargo, aún permanece la interrogante sobre si la superficialidad sigue siendo vital para abordar el pop desde una mirada estética. Es decir, siendo relevantes los procedimientos estéticos para realizar cualquier investigación sobre el teatro sudamericano posdramático ¿Puede ser la superficialidad uno de los conceptos claves para establecer el juego entre significante-significado?

Para comenzar un viaje que implique un análisis de los recursos pop y lo político, desde una mirada más perceptual que únicamente sociocultural, es necesario dialogar con aquellos autores que han tratado no solo de definir el concepto en cuestión, sino establecer también sus conexiones con la recepción masiva del pop.

Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados* introdujo las primeras nociones para debatir sobre la cultura de masas y la alta cultura, pero lo más relevante de su trabajo es, justamente, que indaga en ciertos íconos pop desde un análisis semiótico. Desde su gran tesis investigativa, Eco intenta problematizar la disyuntiva: “¿Es bueno o malo que exista cultura de masas?” (Eco, 1984:58). Dentro de sus posibles respuestas aparece el conflicto entre la cultura de masas y los poderes económicos. Sin embargo, la mayor dificultad se presenta cuando intervienen los “hombres de cultura” -alta cultura- en la producción de este tipo de insumo cultural masivo. Este es un problema que, claramente, sigue presentándose en el mundo de las artes y la cultura en la actualidad, pero que, de todas maneras, puede resolverse si se desmitifica la necesidad de separar completamente los niveles culturales: *High, middle* y *low*. De tal forma que, la complejidad en la que interactúan estos niveles indicaría que existe también, en palabras de Eco: “[...] complejidad en la circulación de valores (estéticos, prácticos, teóricos)” (Eco, 1984:67). A partir de estas ideas del autor, quizás resultaría interesante, entonces, establecer vínculos entre ciertos valores estéticos que envuelven la cultura pop desde un punto de vista perceptual, pues lo que le sucede al espectador(a) es fundamental para comprender lo político desde otra mirada.

Dentro de los valores estéticos de la cultura de masas encontramos la sensibilidad común, un aspecto muy difícil de definir ¿Cómo nos acercamos a él? ¿Cómo pueden presentarse los/las espectadores(as) ante una obra de Manuela Infante o una obra de comedia musical? ¿Existen diferencias de nivel intelectual para poder apreciar cada una de ellas? Preguntas que surgen cuando pensamos en las categorías de superficialidad, simulacro y estilo directo, como nociones estéticas del pop que sirven para develar ciertos mecanismos que exhiben lo político desde otra mirada. Si pensamos en la formas de ironizar lo político en ambas obras de este corpus podemos establecer que estas categorías del pop-simulacro, superficialidad-estilo directo- permiten desplegar otras nociones para representar lo político. En definitiva, las formas indirectas para representar el contenido político de las obras teatrales de este corpus serán lo que nos permita comprender la desmitificación de actores relevantes para la historia reciente de nuestro país: ex frentistas, artistas y activistas culturales.

Como dijimos, la superficialidad es un aspecto relevante por tratar. Pensar en la superficie del objeto es pensar en su exterior y en las entidades que le circundan. Mas, ¿El hecho de que sea algo que percibimos desde el exterior impide que se profundice en su conocimiento? Por el contrario, la superficialidad y el artificio de los recursos pop son claves para acercarnos a las nociones de lo político en estas obras del teatro chileno contemporáneo.

En el presente artículo centraremos el análisis en los recursos pop de dos obras chilenas contemporáneas: *Mateluna* de Guillermo Calderón y *La dictadura de lo*

¹ El término proviene de el chupete de dulce lollipop. En la obra de Richard Hamilton: Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? (1956).

cool de la Compañía La Re-sentida. En ambas producciones, tanto los recursos sonoros como los materiales audiovisuales ironizan lo político a través de las nociones de superficialidad y simulacro. Por esta razón, parece necesario indagar primero en ciertos conceptos asociados a la cultura pop que nos acercan a los procedimientos propios de este estilo: el *kitsch* y el *camp*.

El *kitsch* como un concepto intraducible al castellano, pero que se asocia a lo cursi, tiene la particularidad de utilizar recursos estilísticos recargados para reforzar un estímulo más bien sentimental en el receptor, como menciona Eco (1984): “Pero en el *Kitsch*, el cambio de registro no asume funciones de conocimiento, interviene sólo para reforzar el estímulo sentimental, y en definitiva la inserción episódica se convierte en norma” (p.83). Esta característica de superficialidad se produciría por el efecto que provoca en los/las receptores(as). Sensaciones que se vinculan a lo barato, sentimental y muchas veces dirigidas para el consumo masivo, nos remiten a pensar en la negación de la obra de arte sobre la base de reiteración de recursos que apelan al estímulo ¿La técnica de la reiteración o imitación es también un procedimiento que refuerza el contenido en la forma?:

Por consiguiente, mientras la cultura media y popular (ambas producidas a nivel más o menos industrializado, y cada día más elevado) no venden ya obras de arte, sino sus efectos, los artistas se sienten impulsados por reacción a insistir en el polo opuesto: a no sugerir ya efectos, ni a interesarse ya en la obra, sino en el procedimiento que conduce a la obra (Eco, 1984: 88).

Son los efectos que provoca la obra en el/la espectador(a), como la reiteración, la imitación y la falsificación, categorías relevantes de profundizar para comprender las formas en que se ironiza lo político en las dos obras escénicas escogidas. Es decir, el efecto que producen en el/la espectador (a) ciertos fenómenos propios de la representación teatral son los que provocan un desplazamiento de los soportes convencionales en el drama, como lo son el texto y la matriz narrativa, por ejemplo.

Otro concepto que podría ayudar a aproximarse a una definición del pop es el *camp*, término difícil de determinar, pero que podría parecer un apéndice del *kitsch*. Esta expresión se ha utilizado para denominar una corriente artística que basa su atractivo en el humor, la ironía y por, sobre todo, la exageración. Para Susan Sontag: “la esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración” (1984:303).

El artificio como categoría estética puede problematizar las relaciones entre forma y contenido, por ejemplo, se puede pensar que centrarse solo en el artificio de la obra artística podría quitarle su sentido político: “Cargar el acento en el estilo es menospreciar el contenido, o introducir una actitud neutral respecto del contenido. Ni que decir tiene que la sensibilidad *camp* es no comprometida y despolitizada —al menos, apolítica” (p.304). La reflexión de Sontag instala el distanciamiento posible que genera la preocupación exagerada por el estilo. Sin embargo, es este mismo procedimiento el que logra producir un acontecimiento político. Es este “puro artificio”, al que se refiere Sontag, el que reproduce una experiencia del mundo constantemente estética.

2- DE LA MATRIZ DRAMÁTICA A LA EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR(A)

Para realizar un análisis crítico de obras teatrales posdramáticas, es necesario posicionarse primero en el rol de espectador (a). Entre las particularidades del teatro chileno contemporáneo se encuentra la de introducir nuevos lenguajes y experiencias que permiten cuestionar el concepto de representación teatral tradicional. El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann ha establecido ciertos parámetros que nos permiten indagar en los procedimientos estéticos que vinculan la representación escénica con el/la espectador(a): la des-jerarquización de recursos teatrales, la experimentación escénica, la parataxis y la simultaneidad, por ejemplo.

El término posdramático surge a partir de la investigación que Hans-Thies Lehmann desarrolla en su libro homónimo en 1999. Es importante detenerse en el desarrollo de esta categoría teatral, ya que es un referente para el análisis y comprensión de las artes escénicas de principios de siglo XXI. Su lectura ha sido diversa dependiendo de los contextos, como menciona el mismo autor en el prólogo: “como una crítica al modelo teatral dominante en Europa; como un arte poética de los nuevos idiomas teatrales; como la búsqueda de una teoría política del teatro de los llamados lenguajes posmodernos” (Lehmann, 2017: 14), todo esto desde una mirada estética, en donde la crítica a la posmodernidad y la autonomía del arte escénico del texto dramático, el teatro posdramático, dialoga con la des-jerarquización de las materialidades teatrales del nuevo teatro contemporáneo.

Es importante destacar el rol que asume el/la espectador(a) en el teatro posdramático. El rasgo estilístico es *la simultaneidad*, que permite vincular los modos de percepción con los recursos teatrales. Esta característica la entenderemos como la imposibilidad de procesar todos los signos teatrales al mismo tiempo. La función de este fenómeno radica en la *compartimentación de la percepción* que produce en el/la espectador(a) la imposibilidad de sintetizar la información: “[...] pues incluso los procesos y acontecimientos percibidos en un momento escapan a su sintetización cuando trascurren simultáneamente y la concentración en uno de ellos hace imposible el registro claro de los otros” (p.153). De esta forma, se produce el ejercicio de poner atención a los detalles, pero al mismo tiempo percibir el todo. Este fenómeno problematizará el ejercicio habitual del espectador (a) de centrarse sólo en la matriz dramática -que pone como elemento principal el texto, en la representación dramática clásica- y posibilitará el diálogo con todos los materiales teatrales.

La práctica de simulación expuesta al espectador(a) es, en las obras de este corpus de investigación, una posibilidad de resignificar los discursos oficiales. La relatividad y re-significación de la historia se devela al espectador(a) como una forma fragmentada, en donde se debe de construir no sólo la historia sino, además, la estética presente en la obra. Tanto el cuerpo como los recursos mediales participan, y se relacionan entre sí, como elementos que son signos de signos, es de decir, realidad que se hace artística al tomar conciencia de la forma no como elemento separado del contenido sino como realidad en sí misma (Rojas, 2006: 39-40).

Las transformaciones que se producen en teatralidad y la dramaturgia contemporánea nos conducen a reflexionar sobre la función y futuro del teatro. Primero, acercándonos a un cambio de paradigma con relación al ejercicio dramático, en donde el texto no es fundamental para la representación. Luego, transportándonos al compromiso histórico que debe asumir el teatro como instrumento de concientización. Posteriormente, vislumbrando un teatro experimental en donde existe una asociación entre el teatro y las artes visuales. Y, finalmente, encontrándonos con un teatro que hace coexistir todos sus recursos de manera no jerárquica, incorporando los elementos mediales como parte de su función crítica. La pregunta muchas veces recae en las direcciones artísticas y estéticas, desde el concepto de vanguardia y tradición. Si como dice Luis de Tariva: “No existe obra más abierta que el teatro” (1998: 16) ¿Cómo se construye un teatro en una época en donde lo nuevo ha dejado de ser un valor para el teatro contemporáneo? La crisis o cuestionamiento de la representación es la clave cultural para comprender parte de la función teatral. El agotamiento de las vanguardias, la emergencia del acontecer y el simulacro, conforman un indicio para connotar la verosimilitud del acontecimiento. De esta forma, los materiales mediales -proyecciones, videos, cine, música, etc.- son parte fundamental para producir el juego indisoluble con el/la espectador(a).

En el contexto sudamericano la transformación de los modelos representacionales necesariamente se vincula con la memoria fracturada producto de las dictaduras militares. La renovación del pensamiento instaura la necesidad de establecer la relación entre leitmotiv y códigos representacionales. La posibilidad de recuperar la memoria, en donde el/la espectador(a) fuera partícipe de un develamiento de la escena, es una práctica que permite conciliar -de alguna forma- el cruce entre historia, memoria y representación.

Para Hans-Thies Lehmann (2017), el teatro de propaganda política o de autoafirmación política de principios de los años 20 está superado. La razón principal de este fenómeno radica en que para el investigador: “el teatro deviene obsoleto como lugar para defender los intereses de las minorías, cuando cada una de ellas dispone de publicaciones semanales especiales en las que se abordan sus temas de interés” (p.429). De esta forma, el *efecto político real* se problematiza en las obras posdramáticas, ya que, en el contexto de globalización, el discurso político: “es idéntico en todos los canales, al menos en los países centroeuropeos” (p.429). ¿Cómo es el discurso político en el teatro sudamericano? Es algo muy difícil de precisar, pero trataremos de discutirlo en este apartado.

El problema que plantea Lehmann se acerca a una discusión sobre cómo abordar lo político en un contexto en donde los fenómenos sociales e históricos se exhiben de manera indirecta. La idea de que el teatro es un espacio didáctico que entrega una *moral inmediata* es problematizada en el teatro posdramático, ya que existen diversos factores que impiden tener ciertas certezas discursivas de lo propiamente político. En consecuencia, esta dimensión no radica en que personas subalternas u oprimidas se muestren sobre la escena: “El teatro difícilmente será político a través de la tematización directa de lo político, sino a través del contenido implícito de su modo de representación”

(p.434). Es, entonces, este modo de representación de lo político, lo que nos conducirá a una experiencia estética en *Mateluna* y *La dictadura de lo cool*.

La pregunta que surge es si existe un carácter político en la escena posdramática y cómo la matriz dramática, propia de la fábula aristotélica, puede ser desplazada para generar esa estética en el nuevo teatro contemporáneo. Lehmann se pregunta si la representación de lo político depende de la fábula como vehículo de representación del mundo: “hay teatro político sin narración, sin fábula en el sentido brechtiano? ¿Qué sería teatro político después de Brecht?” (p.438). Estas preguntas nos conducen a pensar en el vínculo indisoluble entre obra teatral y la experiencia estética de lo político en el teatro posdramático. ¿Cómo definimos entonces esa experiencia estética? A través de los modos de percepción:

El teatro es capaz de reaccionar a ello sólo con una *política de la percepción* que, al mismo tiempo, podría llamarse una *estética de responsabilidad* (o de *capacidad de respuesta*). En lugar de la realidad engañosa y tranquilizadora de aquí y allí, dentro y fuera, puede trasladar la inquietante implicación mutua de actores y espectadores en la producción teatral de la imagen como elemento central y así dejar visible el hilo roto que existe entre percepción y experiencia propia. Tal experiencia no sólo sería estética, sino también ética política (p. 447).

La experiencia que se produce con el objeto -montaje teatral- es fundamental para pensar el lugar del espectador(a) en el proceso de construcción artístico. El sujeto que se relaciona con la puesta en escena es el giro como tal, para preguntarse por las relaciones o vínculos que se establecen entre producción y recepción. La paradoja del espectador(a) se presenta al romper las relaciones de jerarquía entre sujeto que mira y el espectáculo observado. Rancière en el *Espectador emancipado* devela el borramiento de la frontera entre los que actúan y los que miran: “los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas” (2010:20). Para Rancière, este borramiento es el que permite construir una *comunidad emancipada* (p.28), ya que es necesario poseer narradores y traductores para que se manifieste esta nueva aventura intelectual. Por lo tanto, el lugar epistemológico para analizar estas obras teatrales debería situarse desde la posición del espectador (a) activo, es decir, un espectador (a) capaz de vincularse con la obra a través de un *giro perceptual*: “De ahí su radical inmediatez. Un trabajo con la intensidad y el flujo energético que la acción es capaz de suscitar tanto en el performer como en el público que asiste” (Barría, 2014 :20).

A partir de este posicionamiento como espectador (a) activo(a) se intenta indagar en las transformaciones que se producen en la representación respecto a sus materialidades pop y su energía política. De esta manera, se debe partir de la premisa que la forma de ironizar lo político se producirá en el “entre medio” de la obra y el espectador. En consecuencia, ya no será importante la temática o matriz dramática de la representación teatral sino más bien el cómo los recursos de la cultura pop, tanto en *Mateluna*

como en *La dictadura de lo cool*, se transforman en sí mismos en una manera de ironizar lo político. Para Mauricio Barría hacer teatro político en el contexto globalizado en el que estamos insertos es paradójico, por lo tanto, la posibilidad de establecer un vínculo directo con el/la espectador(a) es lo que permitiría que este teatro político sea capaz de producir una práctica contrahegemónica (Barría, 2018:5).

Pues bien, pareciera que, en las obras teatrales en cuestión, aquella actividad propia del espectador(a) se despliega en la medida en que la obra teatral reflexiona sobre sí misma en base a la exhibición de su proceso material, difuminando los roles entre significativo y significado (Rojas, 2006: 39-40). Desde que se introduce la problemática sobre el carácter anti mimético de la obra de arte -ésta ya no es una representación de la realidad, sino una construcción- podemos develar de qué manera los materiales se involucran no solo como parte secundaria del contenido, sino más bien como componentes propios del proceso constructivo de la obra misma. La necesidad del espectador(a) de establecer representaciones de la realidad, en ocasiones se problematiza, al comprender que el poder de las imágenes no radica en su contenido figurativo sino más bien en el razonamiento sobre los recursos mismos y su representación. Ciertamente, la mimesis o relación de correspondencia entre ella y la realidad no es el foco de *Mateluna* y *La dictadura de lo cool*, sino más bien, a la manera de lo que propone Sergio Rojas: “comprender el trabajo de construcción del mundo que tiene lugar en la obra” (Rojas, 2012:238). Ambos trabajos escénicos exploran, a través de sus recursos teatrales, el rol del teatro dentro del teatro. Es decir, la función que tienen los creadores y colaboradores teatrales con la realidad social, política e histórica de Chile hoy.

3- MATERIALIDADES POP COMO FORMA DE IRONIZAR LO POLÍTICO:

“El arte puede ser una aventura, todo depende de cómo te lo tomes”
Martín Sastre.

Reflexionar sobre lo político como definición es una tarea muy compleja en la actualidad. Por ejemplo, indagar en las diferencias entre la política y lo político es un ejercicio interesante y confuso. Sin embargo, aquí nos interesa pensar este término no como temática, sino más bien desde los procedimientos estéticos, que son un acontecimiento político en sí mismos. ¿Cómo emerge entonces lo político en *Mateluna* y *La dictadura de lo cool*? Mauricio Barría (2018) nos da algunas luces, cuando se hace la pregunta por ¿Cómo realizar un teatro político en la era de lo postpolítico?: “Lo político en el teatro, por lo tanto, se juega ante todo en los procedimientos y metodologías, ellos son los que, en tanto tales, performativizan el antagonismo (Mouffe) o el descuerdo (Rancière) que define lo político” (p.6). Es de esta forma como la existencia de ciertas materialidades pop en las obras propuestas para este análisis permite hablar de lo político desde otra mirada.

La obra *Mateluna* de Guillermo Calderón, estrenada el 2016, describe y exhibe las pruebas que incriminaron a Jorge Mateluna en el asalto a un banco el 2013. Esta producción artística, además, explora el problema ético y artístico que enfrenta el grupo de teatro ante la condena y prisión de Jorge Mateluna, ya que el mismo año que montaron *Escuela*, obra que le precede, Mateluna fue detenido por la policía. Si bien esta obra indaga sobre temas de contingencia política, algunos de sus recursos materiales, nos permiten repensar lo político desde otro escenario. Ejemplo de ello es la canción *I little respect* de Erasure, un single de amor pop de los años 80s, que en escena es transformada en distintas versiones musicales. La repetición de esta canción correspondería a una diversificación de distintas percepciones en el/la espectador(a). La pregunta que surge entonces es ¿Por qué la elección de esta canción pop, ícono del movimiento gay, resuena tantas veces en una obra que se puede catalogar como teatro político?

Se puede decir que la canción de Erasure tiene una carga emotiva que vincula lo romántico de su contenido con una forma propia de la música pop de los años ochenta. Su letra ha sido relacionada con el movimiento homosexual, ya que *I little respect* connota la exigencia del respeto que cada individuo merece. Es irónico pensar que esta canción se transforme en escena en un himno de lucha de la izquierda revolucionaria chilena. A cargo de la hermosa voz de la actriz Camila González, la versión acústica de la canción de Erasure se escucha para dividir escenas importantes de la obra: “*I try to discover/ A little something to make me sweeter/Oh baby refrain from breaking my heart/I’m so in love with you/I’ll be forever blue/ That you gimme no reason/Why you make-a-me work so hard*” (Erasure, 1988, canción 1). El modo de convertir una canción romántica pop ochentera en una canción política, entrega al espectador(a) la posibilidad de percibir la obra desde otra posición. Posiblemente, la intención irónica de utilizar esta canción se desmorone en este ejercicio de repetición y resignificación. Sin embargo, si pensamos que la ironía se produce por lo que connota el título: “*I little respect*”, sobre todo

en la escena en que Jorge Mateluna enseña a fabricar bombas a guerrilleros jóvenes, que inocentemente no tienen idea de cómo hacerlo y ni siquiera se imaginan lo que debía realizar un miembro del FPMR durante la dictadura cívico militar chilena; puede ser un ejercicio que nos lleve a reflexionar, como espectadores(as), sobre el respeto que debe recibir un hombre que arriesgó su vida por luchar contra el poder hegemónico. De esta manera, la canción de tintes electrónicos que se transforma en una canción acústica rememora en los/las espectadores(as), a través de la disposición de los recursos, la generación de los ochenta, mas, lo que problematiza esta remembranza, es que *little respect* se asocia a baile y fiesta, mientras que la obra exhibe acciones de un ex frentista -o guerrillero-. Este ejercicio contradictorio, en el que se exhibe el dolor de un sujeto acusado injustamente con la melodía de una canción bailable y alegre, produce en el/la espectador(a) una forma distinta de percibir lo político, no solamente desde la ironía, sino más bien desde lo cotidiano, cercano y melancólico que evoca la era ochentera.



2016, Santiago, Chile. Foto extraída de página web Fundación Teatro a mil <https://www.fundacionteatroamil.cl/que-hacemos/circulacion-nacional-e-internacional/catalogo/Mateluna/>

Por otro lado, *La dictadura de lo cool*, estrenada en el año 2016, es un espectáculo escénico que reflexiona sobre el arte, la cultura, la política y el estilo de vida contemporáneo. A través de una estética de simulación, la obra utiliza el recurso técnico de montaje audiovisual, que busca exhibir los objetos fetichizados con los que supuestamente se construye materialmente el marco ideológico de un artista hoy: fotos de Allende, Frida Kahlo, aceites de relajación, pelerones y zapatillas de marca, audífonos de lujo, ropa exclusiva, logos de campañas medioambientales, etc. Es decir, se enfatiza en los materiales que modelan a la elite del arte y la cultura hoy. Cabe, entonces, pensar en estas materialidades o recursos pop desde las categorías de superficialidad, simulacro y masividad.

Lo *camp* permite establecer los vínculos entre artificio y exageración. El proceso de fetichizar objetos que antiguamente tenían un contenido puramente ideológico (imágenes de Allende, Frida Kahlo, Che Guevara) es lo que puede generar un acontecimiento político. Es decir, la forma en que la obra teatral, a través de sus procedimientos estéticos, hace aparecer lo político.

La frase de Martín Sastre: “No vayas a la universidad, eres un artista, eso nadie sabe exactamente qué es” (Sastre, 2012:31), nos invita a plantear la pregunta por ¿Qué es lo que hace que el artista sea un artista hoy? La obra teatral de la Compañía de La *Re-sentida*, indaga justamente en el marco ideológico de la elite cultural chilena, problematizando las relaciones entre capitalismo y producción artística.

La obra exhibe, a través de diversos recursos en escena: reproducción simultánea a través del video, imágenes de activistas sociales, marcas de ropa y accesorios; la tematización de la vida de un artista de izquierda hoy, que vive entre un seudo activismo y la humanización del capitalismo. Poner en escena a este grupo social que define nuestra época y del cual pareciera que somos parte -ya que es difícil, como espectadores(as), no sentirnos culpables de ciertos comportamientos burgueses que se han diversificado, al experimentar esta obra teatral- nos permite reflexionar sobre el arte, la cultura y la política. Lo interesante

dentro de la experiencia como espectadores (as) es justamente, reírse de la elite cultural y artística y, al mismo tiempo, problematizar la relación entre acción de arte y política: “En el mundo hay dos tipos de artistas, tú eliges: Madonna, Picasso, Coca-Cola, Britney Spears, Perro / O, Björk, Dalí, Pepsi-Cola, Christina Aguilera, Gato” (Sastre, 2012:53).

La simulación es otro concepto, desde una perspectiva posdramática, que nos sirve para indagar en la ironía de lo político en base a los recursos pop. La práctica de simulación expuesta al espectador(a) es una posibilidad de resignificar los discursos oficiales. La relatividad y resignificación de la historia se devela al espectador(a) como una forma fragmentada, en donde se debe deconstruir no sólo la historia sino, además, la estética presente en la obra. Tanto el cuerpo como los recursos mediales participan y se relaciona entre sí como elementos que son signos de signos, es de decir, realidad que se hace artística al tomar conciencia de la forma no como elemento separado del contenido sino como realidad en sí misma.

Es importante entonces indagar en el fenómeno de la transmedialidad y comprender este concepto desde la perspectiva de Alfonso de Toro (2009): “el intercambio de una multiplicidad de posibilidades mediales en tensión” (62). . La transmedialidad crea otra posibilidad de denotar la teatralidad. El hecho de que se emplean diversos recursos mediales que se necesitan y coexisten entre sí posibilita la auto referencialidad, es decir, una reflexión del teatro sobre sí mismo. El recurso material se exhibe y pone de manifiesto su carácter espectacular. Un ejemplo de este fenómeno es el video como nueva espectacularidad, en donde su carácter simultáneo permite que se produzca una ilusión teatral, se establece de esta forma un juego simultáneo entre cuerpo actoral y espectador(a). En definitiva,, el espectador(a) atrae su atención más hacia el objeto que hacia el mensaje.

El video en *La dictadura de lo cool* se transforma en un recurso transmedial interesante, ya que a través del juego de simulación logra poner en crisis la representación teatral. A través de la grabación simultánea en escena podemos evidenciar como espectadores(as) el proceso de producción de la obra. En definitiva, se logra generar una repuesta ante las nuevas necesidades de las percepciones del espectador(a).



2016, Matucana 100 Santiago de Chile. Foto extraída de página web <https://teatrolaresentida.cl>

Esta fotografía representa la función que asume el video en la obra teatral. A través de una estética grotesca se proyecta simultáneamente lo que sucede tras bambalinas. El actor logra exhibir con su cámara los camarines del Centro Cultural Matucana 100 y la infraestructura de la escenografía de la obra.

Si el video es un recurso transmedial que pone en crisis la representación ¿por qué el director toma la decisión de mediar a través de la cámara lo que el ojo podría estar viendo en directo? Una posible respuesta podría darse a través de lo que se exhibe tras bambalinas, todo lo que graba la cámara son acciones prohibidas: una fiesta clandestina, excesos de drogas, alcohol, sexo. De esta forma, podría interpretarse como el doble estándar: lo que se muestra en el escenario versus lo que se muestra detrás del escenario. Lo que se exhibe mediado por la cámara representa la transgresión de lo ético, lo grotesco que, finalmente, estaría exhibiendo de forma irónica el otro lado de la elite cultural chilena.

Otro elemento importante en la obra, y que no puede pasar inadvertido, es la acción de fetichizar los materiales, no sólo desde las cosas mercantiles, sino también de las cosas artísticas. Transformar la experiencia artística en la vinculación con el objeto como fetiche es también una idea interesante, para abordar la utilización de recursos transmediales en escena: video, performer, diseño teatral, texto, música, etc. El fetiche como mercancía elabora ciertos paradigmas que obligan a reflexionar sobre los recursos que se reproducen en las obras como fetiches artísticos. El valor de la cosa en sí mismo, no solo puede hacernos pensar en la alienación del ser humano frente al fetichismo de la mercancía, sino también en la relación que establece el/la espectador(a) con estos recursos ¿Qué objetos debe poseer un artista, hoy en día, para te-

ner reconocimiento social y, por otra parte, qué recursos transmediales son exigidos a una obra teatral contemporánea para ser reconocida por la crítica actual? Estas son algunas de las preguntas que surgen al situarnos epistemológicamente como espectadores(as) activos (as).

El análisis de las obras teatrales *Mateluna* y *La dictadura de lo cool*, desde un giro perceptual, permite reconocer el modo en que ciertos procedimientos estéticos propios de la cultura pop, como la superficialidad, la simulación o la exageración, son una forma de experimentar lo político desde otro escenario. La disposición de los recursos o materialidades en escena es lo que hace que estas obras se transformen en un teatro político. De este modo, la forma de ironizar lo político se produce en ese “entre medio” entre la obra y el/la espectador(a). Por lo tanto, lo importante no es la presencia de una temática política, sino más bien el modo en que se organizan las estrategias estéticas que se exhiben al espectador(a) en la obra teatral

BIBLIOGRAFÍA

- BARRÍA, MAURICIO (2018)**. “Desmantelar aparatos con otros aparatos: *Mateluna* de Guillermo Calderón. Teatro político en la época de la pospolítica”. *Revista Artescena* 5. 1-19. Recuperado de <http://www.artescena.cl/sumario-n5/>.
- BARRÍA, MAURICIO (2014)**. *Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- ECO, UMBERTO (1984)**. *Apocalípticos e integrados*. España: Editorial Lumen.
- ERASURE. I little respect (1988)** (Grabada por Stephen Hague y Dave Jacob). En *The Inocents* (CD). Mute Records.
- DE VICENTE, CÉSAR (2013)**. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- IRAZÁBAL, FEDERICO (2004)**. *El giro político. Una introducción al Teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- LEHMANN, HANS THIES (2017)**. *Teatro Posdramático*. Trad. Diana González. Frankfurt: Verlag_Cendeac.
- OPAZO Y BENÍTEZ (2017)**. “A Little Respect”. *Mateluna*, de Guillermo Calderón. *Revista Conjunto Casa de las Américas*, Cuba N° 185. 8-15. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/04Cristian.pdf>.
- RANCIÈRE. JAQUES (2010)**. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Bordes Manantial.
- ROJAS, SERGIO (2006)**. “El contenido es la astucia de la forma”. *Chile Arte Extremo nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Fondart. Santiago de Chile. 35-75. Recuperado de <http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/index.htm>.
- ROJAS, SERGIO (2012)**. *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría.
- SASTRE, MARTÍN (2014)**. *Actitud*. Santiago: Metales Pesados.
- SONTAG, SUSAN (1984)**. *Contra la interpretación y otros ensayos*. (Trad. H. Vázquez). Barcelona: Seix Barral.
- TARIVA, LUIS (1998)**. *El provenir del teatro en las fronteras de la modernidad* en “Acercamiento al teatro actual (1970-1995): historia-teoría-práctica”. Madrid: Iberoamericana, p. 11-23.