

**De la provincia nacerá el
verdadero guión: el vínculo de
Rodrigo Pérez con Concepción**

Colomba Chamorro Clunes

De la provincia nacerá el verdadero guión: el vínculo de Rodrigo Pérez con Concepción¹

Colomba Chamorro Clunes

Resumen

El presente artículo desarrolla un análisis centrado en el director y actor Rodrigo Pérez Müffeler, a partir de un aspecto particular de su trabajo profesional. En este se investiga la relación de Rodrigo con la ciudad de Concepción, indagando en particular en el acontecimiento teatral *Pencopolitania*.² Así, se busca promover el análisis y discusión de la relación interregional entre el director y el elenco de la obra de teatro.

Palabras clave: teatro, poética, descentralización, Chile, Concepción, Rodrigo Pérez

El siguiente artículo se centra en el trabajo profesional que el director de teatro santiaguino Rodrigo Pérez Müller ha desarrollado en la ciudad de Concepción. El diálogo interregional es un hito dentro de su trayectoria profesional y merece ser analizado con base en objetivos de investigación particulares.

Como actriz formada en la ciudad de Santiago de Chile, es imposible no reconocer el privilegio de estudiar en la capital, en un país donde las escuelas de teatro están principalmente concentradas en Santiago. Existen comunas en Chile que no cuentan con infraestructura teatral ni con oferta cultural externa al territorio, por lo que permanecen excluidas del circuito teatral nacional. Las expresiones teatrales afloran incluso en los lugares más recónditos del país; no obstante, la concentración de la actividad teatral en la capital es evidente y merece atención.

De la misma manera en que el flujo teatral se concentra en Santiago y no suele encontrar públicos regionales, los procesos creativos del teatro en la Región Metropolitana también se aíslan de los territorios que componen el país. Se pierde así la oportunidad de generar vínculos interregionales sólidos que permitieran la retroalimentación y la sociabilización de metodologías teatrales, lo que, sin duda, nutriría la escena teatral chilena actual.

Desde esta misma línea, viniendo de la capital del país, me parece fundamental cuestionar nuestro lente capitalino y buscar maneras para que este incluya y reconozca diversas voces y perspectivas culturales, comúnmente excluidas de nuestro campo de interés céntrico. Es

¹ Este artículo fue posible gracias al proyecto Fondecyt 1201194.

² *Pencopolitania* fue estrenada en Concepción —en la Corporación Artistas del Acero— el 27 de marzo de 2014 y tuvo una temporada de 3 funciones. Ficha artística: dirección Rodrigo Pérez, Compañía Teatro Reconstrucción, dramaturgia Nicolás Salazar (aka Raúl Millar), elenco Leslie Sandoval, Francisca Díaz, Patricio Ruiz, Mauricio Agüero, Marco Camus, María Isabel Czichke, María José Yáñez, Priscila Barba, George Swaneck, Sebastián Torres, Cristian Fierro, Cristóbal Troncoso, Nery Valenzuela, Enzo D'Arcangeli y Leyla Selman, diseño sonoro Cristóbal Troncoso, diseño de iluminación Enzo D'Arcangeli, producción de arte María José Mendoza y Juan Ríos Molina, producción Juan Ríos Molina.

así como, al investigar y analizar la figura de Rodrigo Pérez, me hace sentido detenerme en su relación con las regiones, especialmente con la ciudad de Concepción. Y me pregunto: ¿cómo dialoga la práctica del director teatral, radicado en la Región Metropolitana, con acontecimientos de creación teatral situados y producidos en una región distinta?, ¿es reconocible allí una poética particular, distinta a la de la capital?

En el transcurso de este escrito, intentaré describir la poética que ha desarrollado Rodrigo Pérez en Concepción, situándola como un eje importante del trabajo profesional que ha llevado a cabo en la escena teatral chilena. En el contexto de su trabajo como director de obras del Teatro Reconstrucción³, indagaré cómo la poesis acontecida en este terreno difiere de lo que él desarrolla en Santiago. Con este fin, distinguiré ciertos elementos particulares del acontecimiento teatral *Pencopolitania* en sus distintos niveles y analizaré también el valor que la comunidad teatral local le otorga a las experiencias con directores de la capital.

Para lograr estos objetivos, viajé a Concepción para realizar entrevistas que me permitieran incluir en este artículo opiniones, perspectivas y relatos de quienes han trabajado con Rodrigo. En ellas, busqué discutir los conceptos de apropiación cultural y los límites que debería tener un director de la capital al participar de producciones situadas en otros territorios. La relación entre agentes culturales capitalinos y de región es problemática por las múltiples capas que componen este diálogo —y que incluyen también el contexto social y político—, por lo que el análisis de estas temáticas podría arrojar luces sobre cómo aportar a la descentralización de las artes escénicas.

En relación con *Pencopolitania*, caso de estudio de este artículo, la obra será analizada a partir de su puesta en escena, mediación y relación con el patrimonio cultural de la ciudad, buscando una metodología que, reconociéndome como sujeto capitalino, me permita poner especial atención a las voces no céntricas.

En cuanto a la puesta en escena de *Pencopolitania*, primero comentaré el trabajo del dramaturgo Nicolás Salazar, la labor del director Rodrigo Pérez y las características del texto dramático (ver figura 1). En el proceso de escenificación, se montó casi la totalidad del texto (47 escenas con 47) y no se modificó la escritura. El texto no es tradicional en su estructura; está escrito en verso y sigue la idea de un gran poema épico fundacional sobre la ciudad de Concepción. Es importante destacar que el dramaturgo también es oriundo de la ciudad y propuso su obra en el 2012 en un seminario de dramaturgia, dirigido por la escritora penquista Leyla Selman, quien quiso llevarla a escena con el Teatro Reconstrucción. Al momento de su estreno, Nicolás Salazar usó el pseudónimo de Raúl Millán.

Pencopolitania trata sobre la creación de la ciudad y de las veces en que esta ha sido destruida a lo largo de su historia. La escenografía reproduce la ciudad y los personajes son transeúntes que caminan por sus calles. El elenco, entonces, consta de 15 artistas oriundos

³ El Teatro Reconstrucción es un colectivo teatral de la ciudad de Concepción donde se reconoce la participación de Leyla Selman, Francisca Díaz, Leslie Sandoval, Juan Ríos Molina, Cristóbal Troncoso, Maiza Csischke, Marco Camus, Ingrid Fierro, Mauricio Agüero, Sebastián Torres y Nery Valenzuela.

del territorio, quienes, en palabras de Rodrigo Pérez, interpretan a personas que podríamos ver en las calles penquistas; son ellos quienes relatan acontecimientos importantes para la ciudad, no conocidos por todos y plasmados en el texto dramático.

Una Pequeña obra Pencopolitana

Concepción, 2013

*Esto que vais a leer está en verso
Lo digo porque acaso no sabéis
ya lo que es un verso ni un poeta
En verdad, no os portaste muy bien con nosotros*
Bertolt Brecht
Poemas y Canciones

En este canto se contiene el saco, incendio y ruina de la Ciudad de Concepción
Alonso de Ercilla
La Araucana

Figura 1: Registros fotográficos de texto dramático *Pencopolitania*, escrito por Nicolás Salazar (aka Raúl Millán).

El texto dramático incluye fragmentos específicamente relacionados con la infraestructura teatral del lugar donde se llevó a cabo la puesta en escena. Por ejemplo, un personaje dice: “La gracia es que la ciudad puede parirse a sí misma/ dejar de ser la misma/ algo así como ser su propia madre/ autoconcebirse y dejar todo increíblemente húmedo/ si no, pregúntele al director de la obra que ahora está todo empapado y no sabe bien por qué” (Millán, 2014). Este texto se relaciona con lo que cuenta Leyla Selman: “Un año, para *La flor al paso*, me acuerdo de que traíamos al Rodri en el invierno a una salita que se goteaba mucho y nos daba mucho nervio, y a él igual, era como terrible. Pero igual él llegaba con todo su cariño y amor. Se sentaba ahí con el frío y con las goteras” (Selman, Entrevista 2). El texto recién citado devela aspectos de la producción del acontecimiento teatral mismo, señalando que el director no estaba acostumbrado a estas condiciones materiales del ensayo en su trabajo habitual en la capital. Esta inclusión en el texto dramático, incorpora diferencias estructurales en la infraestructura teatral de ambos territorios, destacando que la Región Metropolitana cuenta con salas de ensayo mejor equipadas.

En términos del diseño escénico y más allá de quienes actúan, prácticamente no hay otros dispositivos en el escenario (ver figuras 2 y 3). Al fondo, la imagen del Edificio Tucapel, construcción emblemática del centro de la ciudad, y, a los costados, unos focos de luz blanca. La vestimenta es discreta y se ajusta a la idea de que los personajes podrían ser transeúntes caminando por las calles de un día cualquiera. El elemento que más sobresale en la puesta en escena son las actrices y actores; sus cuerpos, voces y actuaciones, interpretando un texto desde un lugar muy particular. Con respecto a esto, Rodrigo Pérez dice:

Acá hay un material que tiene que ver con la honestidad, la que no tiene que ver solamente con el escenario, es una manera de estar en la vida, una conexión con la realidad mucho más brutal, y que los convierte en actores que son capaces de entregar otras cosas. Pidiendo prestada la frase a Víctor Jara, yo creo que aquí no cantan por cantar ni por tener buena voz. Eso es lo que yo creo que mejor los define, y por eso quiero estar acá. (2021).

Las actrices y actores son habitantes de Concepción, lo cual es importante para la interpretación que realizan del texto.

En cuanto a la figura del director, entenderemos este concepto como: “una persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición” (Pavis, 1998: 134). En este caso, la definición del teórico francés Patrice Pavis presenta un matiz: los actores y actrices no fueron seleccionados por Rodrigo Pérez, sino que el equipo convocó al director. Por otro lado, este sí asume la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, lo cual puede resultar problemático si consideramos que él reside en la capital y que su trabajo suele concentrarse allí. Además, el director debe interpretar el sentido del texto, lo que complejiza la relación al tratarse de una dramaturgia que se refiere al patrimonio cultural de un territorio ajeno a él.

Los parámetros para determinar qué es lo propio en términos culturales son complejos. Tomando la definición de la Unesco de que “La cultura debe ser considerada el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social, y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (Unesco, p. 9), podemos reconocer que el texto y, por lo tanto la puesta en escena, dialogan con un patrimonio latente en y de la ciudad.

Podría considerarse, entonces, que el texto de *Pencopolitania* alude a los rasgos distintivos que caracterizan al grupo social del territorio de Concepción desde una perspectiva local. Esto suma capas cuando quienes interpretan el texto también son del territorio y la única persona del equipo que viene de afuera es el director. En un primer momento de la investigación, el término apropiación cultural permitió conceptualizar la relación de Rodrigo Pérez con el patrimonio de la ciudad, especialmente el texto “Apropiación cultural del patrimonio indígena selknam”, de Beatriz Araya Fuentes, quien define patrimonio cultural así:

Objetos, hechos y prácticas que definen a un grupo cultural y que se traspasan de generación en generación. Quienes usen este patrimonio pueden pertenecer o no a aquel grupo cultural, siendo empleado por este grupo cultural a modo de práctica, rito o como forma de reconocimiento, y por quienes no forman parte de él, a modo de apropiación, por diversos motivos o beneficios. Esta apropiación puede ser negativa, positiva o neutra. (2020: 7)

Una primera interrogante que surge ante lo anterior es si Rodrigo Pérez utiliza el patrimonio en el acto de dirigir *Pencopolitania* y, de ser así, si es posible reconocer el fenómeno de apropiación cultural. En el marco de esta investigación, se realizaron entrevistas a varios participantes del montaje, entre ellos a Rodrigo Pérez y a Leyla Selman, directora del Teatro Reconstrucción. Ante las preguntas: ¿cómo tomas el desafío de dirigir una obra de teatro sobre Concepción si no eres de la ciudad? ¿no te pareció una apropiación cultural? A lo que él respondió:

No tuve ningún problema porque, aparte de la cosa poética, de la cosa mágica, del vínculo de mi papá, etc.; más allá de eso, tiene que ver fundamentalmente con cómo yo trabajo: yo no sirvo de nada solo. Entonces lo que yo hago es establecer un diálogo, no solamente con el material textual, sino con el autor mismo y con cada uno de los miembros del equipo. Y finalmente lo que yo hago, mi tarea, es bucear en lo que ellos son, en lo que ellos proponen; finalmente, yo soy un escarbador; voy escarbando para que aparezca lo que está. (2021)

Según las palabras de Rodrigo Pérez, su aproximación a la dirección se aleja de la idea de “usar”, pues él establecería un diálogo horizontal con las personas que forman parte del equipo, así como con el soporte textual y con el dramaturgo. El director bucea en lo que ellos son y propone, escarbando para que aparezca lo que está, y “eso que está” guarda relación con la cultura que el elenco comparte y con el patrimonio inmaterial propio de quienes habitan la misma ciudad. En este sentido, vale la pena mencionar aquí el concepto imaginario social de Cornelius Castoriadis pues matiza la idea de patrimonio cultural. Para el filósofo y sociólogo, el imaginario social es:

Una construcción socio histórica que abarca el conjunto de instituciones, normas y símbolos que comparte un determinado grupo social y que, pese a su carácter imaginado, opera en la realidad ofreciendo tanto oportunidades como restricciones para el accionar de los sujetos. De manera que toda sociedad, para existir, necesita “su mundo” de significaciones. Sólo es posible pensar una sociedad como esta sociedad particular y no otra, cuando se asume la especificidad de la organización de un mundo de significaciones imaginarias sociales como su mundo. Una sociedad concreta no es sólo una estructuración de condiciones materiales de sostenimiento y reproducción de vida sino, ante todo, una organización de significaciones particulares. (2014: 7)

Tomando esto en cuenta, entendemos que, en el elenco, subyace un imaginario complejo sobre la ciudad que habitan, compartido, pero al mismo tiempo particular. Es importante recordar que la obra trata de Concepción y sus personajes son habitantes de la ciudad, por lo que el diálogo que establece el director con el elenco también se relaciona con el imaginario social latente y el patrimonio cultural inmaterial que comparte dicho elenco. Precisamente, en relación con esta comprensión, resulta importante revisar su aproximación a la dirección de *Pencopolitania* y cómo se establece el diálogo del cual habla en la cita anterior. Rodrigo se refiere al edificio Tucapel como parte de la escenografía:

Me dijeron: “hay un edificio que es de los años sesenta que es el más emblemático para nosotros porque salimos de la universidad y abajo hay una shopería y vamos a servirnos el shop a la shopería que está debajo del edificio”. Ok, de escenografía, la foto del edificio. No hay invento, hay ocurrencia. Es bonito hacer el juego con las dos versiones de la palabra: algo que se me ocurre, o algo que ocurre. Entonces yo digo que a mí se me ocurren las cosas porque algo ocurre, valga la redundancia. (2021)



Figura 2: *Pencopolitania*, © Juan Ríos Molina.



Figuras 3: *Pencopolitania*, © Juan Ríos Molina. En la fotografía Francisca Díaz, Marco Camus y Leslie Sandoval.

Rodrigo propone una metodología de dirección que busca trabajar con los materiales presentes en cada ensayo, sin ideas preconcebidas por su parte sobre lo que será la obra de teatro. Actrices y actores son llamados a desplegar las posibilidades creativas que ofrecen sus propias herramientas actorales. El papel del director es abrir el espacio para que emerjan materiales creativos propios del colectivo, sin imponer su punto de vista, aunque asume la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo.

Para ahondar más en esta relación, es necesario incluir perspectivas del elenco distintas a las del director, por lo que le hice la misma pregunta sobre apropiación cultural a Leyla Selman. Durante años, Rodrigo y Leyla han desarrollado un vínculo profesional de intercambio y colaboración a través de la dramaturgia y la dirección. Sobre el trabajo del director en esta obra, ella comenta: “Él no trabaja con una predisposición a la escena, sino con el material humano que está sobre el escenario el día de ensayo. Por eso todo es tan orgánico y bello en él, porque no viene con ideas preconcebidas, quizás alguna, pero él trabaja en realidad con lo que pasa en el momento” (2021). El director trabaja con lo que pasa en el momento, y lo que pasa en ese momento son las manifestaciones del presente en los actores y actrices, en la infraestructura teatral, en la escenografía, en las posibilidades del vestuario, del maquillaje, de la música, etc.; más que en usar las propuestas de otros, su rol está en organizarlas.

Con relación a esto, se le preguntó a Francisca Díaz, actriz penquista y parte del elenco de *Pencopolitania*, si consideraba que el director debía tomar un cuidado especial para evitar la apropiación cultural. Sobre lo cual me respondió:

Sí. Creo que no todo el mundo tiene la capacidad para trabajar una obra como *Pencopolitania* tan propia de acá. Pero tal como Rodrigo habla de los caminantes, él es un caminante, Rodrigo viene y camina horas y horas por la ciudad. Yo andaba en auto y le decía te llevo y me decía que

no, quería caminar. Para poder hacer un *Pájaro de Chile* y un *Pencopolitania* que son obras más o menos para presentar la región, uno tiene que caminar y caminar por la ciudad, así como lo hizo Rodrigo. Es fundamental conocer a las personas y a la ciudad, porque el territorio te define, entonces nosotros éramos un elenco definido por el territorio y eso es fundamental. (2021)

Al preguntarle sobre el mismo tema a Leslie Sandoval, actriz de la obra, ella responde:

En ese tiempo hubo comentarios que cuestionaban qué podía aportar él siendo de Santiago. Pero a mí me gustó que una persona de fuera de la ciudad pusiera en escena la obra ya que el texto es muy penquista, muy con datos de acá, entonces me suena que si se hubiera hecho con un director de acá hubiera quedado recargada, subrayada, casi que nadie más la hubiese podido entender. Creo que la visión de un afuerino sobre este texto y con un elenco de acá, me parece que aporta más que resta. (2021)

Finalmente, en todo proceso de producción siempre está la arista del financiamiento y de los asuntos económicos requeridos para la realización de la obra. Para el investigador chileno Juan Villegas:

Los modos de producción de los discursos y espectáculos teatrales constituyen un aspecto poco estudiado en la historia del teatro de América Latina. Pocas veces se incluyen en las historias y en los análisis de las producciones espectaculares factores como fuentes de financiamiento, costos de la producción, tipos de compañía, sistema de contratación de actores, la participación de los propietarios de teatro, los tipos de salas y su ubicación, los agentes de comercialización, etc. (1989, p.40)

Al analizar *Pencopolitania*, resulta imprescindible considerar la cuestión de la producción para comprender los rasgos distintivos que conlleva el trabajo en regiones. En cuanto a la gestión del espectáculo, éste comenzó a desarrollarse con el Teatro Reconstrucción, especialmente con su directora, Leyla Selman, quien, con el soporte textual de Nicolás Salazar, convocó el elenco con integrantes del colectivo teatral y actores invitados. Con el equipo conformado, se invitó a Rodrigo Pérez a dirigir el espectáculo en Concepción con el financiamiento de la Corporación Artistas del Acero. Rodrigo asistía a ensayos 2 o 3 veces por semana, ya que debía viajar desde Santiago. El elenco se preparaba de forma autónoma en los días previos a la llegada del director, para aprovechar al máximo las instancias presenciales. Esto es distinto a lo que ocurre habitualmente en la capital, donde el director suele ser convocado por una productora o un teatro establecido con financiamiento. Otro rasgo distintivo es la cantidad de personas que conforman el elenco; esto es importante, pues actualmente las actrices y actores rara vez superan los 10; sin embargo, en *Pencopolitania* son 14 artistas en escena.

Deteniéndonos en estas características de los montajes del Teatro Reconstrucción, Leyla Selman señala que:

Nuestra dinámica se trata de que él venga para acá a dirigirnos a nosotros. Y además, yo le propongo dirigir siempre a un montón de gente para que la mayor cantidad de personas pueda estar con él en algún proceso. Entonces, no sé, por ejemplo, *El Pájaro de Chile* tenía 10 o 15 personas; *Pencopolitania* también; *La Flor al Paso* también. (2021)

Sobre este punto, Rodrigo Pérez comenta:

Leyla siempre empieza a sumar y sumar gente; entonces, uno parte con una obra que tiene 6 actores y, a la siguiente ida, ya son 9, y a la siguiente son 12, porque, como es “extravagante” y tiene la pasión, la generosidad, dice que esto no se lo puede perder nadie; entonces, mientras más gente haya, mejor. (2021)

Esto habla mucho del vínculo entre Rodrigo Pérez y Concepción. También habla de la centralización de las artes escénicas en Chile. Cada encuentro con el director se vuelve especialmente importante por la retroalimentación artística que se genera en un contexto de falta de instancias de sociabilización de metodologías teatrales entre regiones y la capital. La capital concentra la mayor parte de los recursos dedicados a las artes escénicas, las escuelas de teatro y la mayor parte de la oferta cultural del país; no obstante, aislada de lo que la rodea, pierde la oportunidad de generar vínculos interregionales y, al mismo tiempo, estanca un flujo cultural que podría difundirse y complementarse. Así que, como dice Leyla, “mientras más personas haya, mejor”.

Por otro lado, si pensamos la obra en cuanto a su difusión, entendiendo este nivel como redes o hitos significativos que intervienen entre una obra de teatro y su recepción, parece necesario detenernos en los afiches de la obra. El investigador chileno Patricio Rodríguez Plaza escribe: “El afiche teatral resulta en tal sentido un objeto digno precioso, tanto por pertenecer de buen grado al espacio de la mediación, como por corresponder a una demanda del nivel de la producción respecto de un aviso para la publicidad en el espacio público” (2020: 32). En el afiche de la obra se levantan símbolos propios del territorio que complementan y median el contenido de *Pencopolitania*, palabra penquista que hace alusión a alguien natural de Concepción (ver figura 4).



Figura 4: Afiche oficial de *Pencopolitania*, diseñador Juan Ríos Molina.

El afiche fue creado por Juan Ríos Molina, oriundo de Concepción y participante del proceso creativo de la obra en el rol de diseñador y productor. Este fue creado digitalmente para generar un collage con diversos elementos emblemáticos de la ciudad de Concepción. De izquierda a derecha se pueden apreciar: 1. escultura de Parque Ecuador, 2. edificio Tucapel (antiguamente conocido como edificio Tribunales, 3. monumento a Juan Martínez de Rozas, 4. palma chilena, 5. Monumento a los mineros de Lota, 6. Monumento a Lautaro, 7. monumento a Bernardo O'Higgins, 8. estatua de cóndor de la Plaza España, 9. Araucaria, 10. recreación de un dinosaurio en la Plaza Acevedo, 11. Microbús, 12. puente del Bío-bío y 13. sombras del memorial 27 de febrero -en el fondo.

La campaña de difusión incluyó tres piezas gráficas que anunciaban el estreno de la obra (ver figuras 5 a 7). Cada uno de los afiches previos mostraba una parte de lo que pronto sería el afiche oficial y circularon sin indicar una fecha establecida.



Figura 5: Piezas gráficas campaña de difusión de *Pencopolitania*, diseñador Juan Ríos Molina.

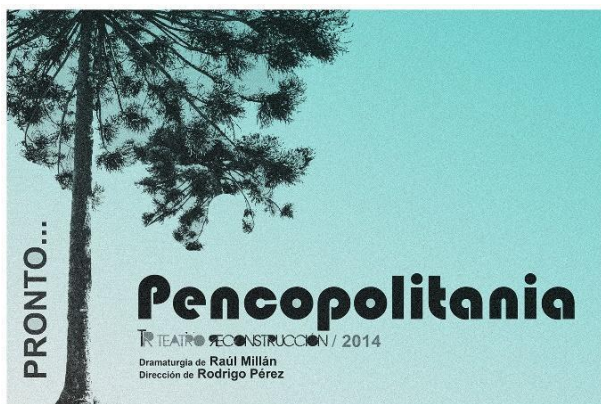


Figura 6: Piezas gráficas campaña de difusión de *Pencopolitania*, diseñador Juan Ríos Molina.

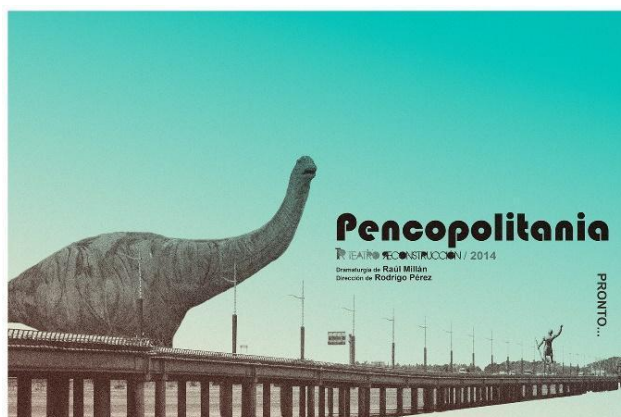


Figura 7: Piezas gráficas campaña de difusión de *Pencopolitania*, diseñador Juan Ríos Molina.

Los elementos que aparecen en el collage de todas estas piezas fueron seleccionados por Juan Ríos Molina a partir del imaginario de la obra y de su visión particular de la ciudad que él mismo habita. En el caso del afiche, es interesante analizar los elementos que aparecen, ya que, aparte de proponer un viaje visual por la ciudad a partir de ciertos hitos emblemáticos de su paisaje. El edificio Tucapel, por ejemplo, es un edificio icónico construido en 1961 en la plaza René Schneider y la fachada elegida para el afiche -y para la escenografía de la obra- era donde los y las estudiantes de la ex escuela de Teatro de la Universidad de Concepción ensayaban y montaban obras antes de que ésta fuera cerrada en dictadura. Esto habla de una relación particular del elenco con ese edificio específico, que, a su vez, se liga con el nivel de la difusión y su impacto en los posibles espectadores que habitan la ciudad.

Junto con las piezas gráficas, la difusión de la obra también recurrió a un video promocional, donde Rodrigo Pérez se dirigía al público local:

Los hitos que se tratan en la obra no son conocidos por todos, hay una cosa de personalidad de la ciudad. Su personalidad tiene relación directa con lo que esta ciudad, es para las personas que habitan la ciudad. El lado oscuro de la ciudad. No son personajes, son personas tipo que uno eventualmente podría ver en las calles de Concepción. El público de Concepción podría irse con una sensación de haberse visto un poco en algún lugar. La razón para ir a verla sería un gesto identitario. Hay una cosa transgeneracional que atraviesa a los penquistas y su historia. (2021)

Esta invitación apunta a un público objetivo penquista de todas las edades y enfatiza el gesto identitario que la obra pretende evocar. En su tesis doctoral, Santiago Gerchunoff explica:

Si la acción testimonial supone un repliegue de la acción hacia lo discursivo, este subtipo suyo, el gesto identitario, sería el repliegue de lo discursivo hacia el sujeto que lo enuncia.

En estos dos movimientos, es la posibilidad de efectuar cambios en el mundo mediante la acción lo que se aleja (o lo que deja de importar) y es el mostrarse o aparecer del sujeto lo que parece cobrar importancia. (2016: 18).

La referencia al gesto identitario por parte de Rodrigo Pérez y su relevancia para los y las espectadoras de *Pencopolitania*, confirman que él comprende y dimensiona el sentido que ésta tiene para quienes pueblan el territorio. Su discurso no está plagado de autoreferencias; cada palabra hace alusión a la ciudad y a los personajes que están interpretando a sus mismos habitantes.

Finalmente, podemos decir que el estudio de *Pencopolitania*, a través de su proceso de puesta en escena, estrategias de difusión y relación con el patrimonio, permite identificar rasgos y características particulares que distinguen este caso de los acontecimientos teatrales dirigidos por Rodrigo Pérez en la capital de Chile. En *Pencopolitania*, se levanta una pregunta sobre el territorio en cada dimensión analizada, relevando la importancia de las personas intérpretes como sujetos habitantes de un territorio en particular desde el cual se levanta la obra de teatro. Si entendemos la poiesis como una sumatoria de orden de afectaciones que suceden en el momento mismo del acontecimiento teatral y todo lo que conlleva la construcción de dicho momento, podemos decir que todo el orden de afectaciones en torno a *Pencopolitania* es mediado por las condiciones de emergencia que tiene el acontecimiento; es decir, los modos de producción que llevaron a la realización de la puesta en escena: el cómo y quiénes convocaron a Rodrigo, las condiciones de trabajo que se presentan distintas a las habituales en la capital, un texto dramático local de Concepción, al igual que los integrantes del elenco también oriundos del territorio. Todas estas condiciones productivas son particulares, al igual que los elementos identificados en el nivel de la difusión, donde se reconocen las características específicas del lugar donde se realiza la creación. El acontecimiento teatral de *Pencopolitania* aporta en este sentido produciendo un intercambio de metodologías creativas, recursos teatrales y puntos de vista, en un contexto donde el problema de la centralización cultural dificulta instancias de este tipo.

En un inicio, mi objetivo era definir una poética particular en la manera de trabajar de Rodrigo Pérez, diferenciando los cambios en sus modos de abordar los procesos creativos tanto en Concepción como en la capital. Intuía que podía calificar dicho trabajo como un esfuerzo de descentralización y definir los elementos que lo componían y que permitían su despliegue con éxito en una región distinta de la metropolitana. Sin embargo, en el transcurso de la investigación y a medida que iba conociendo los puntos de vista de personas de Concepción, fui acercándome a la historia teatral que se entreteje en el territorio, más allá de las estadísticas culturales. Indagué en la red de investigación teatral existente y me sorprendí al conocer a mujeres investigadoras, directoras y dramaturgas con una búsqueda activa de reflexionar sobre la escena teatral penquista y de visibilizar su importancia para la escena teatral de Chile. También fue interesante explorar las formas productivas y organizativas de las agrupaciones teatrales locales para identificar sus particularidades. A partir de este trabajo, hoy diría que no es posible reconocer una poética descentralizada en Rodrigo Pérez, ya que esta no puede analizarse ni definirse sin incluir todas las partes que componen la poiesis.

Analizando el acontecimiento teatral y las dimensiones que lo integran, en vez de hablar de una poética en particular, podría hablar más bien de formas descentralizadas y de actos de descentralización reconocibles en el trabajo profesional del director. Leyla Selman señala que Rodrigo Pérez, “Si bien es de la capital, tiene una sensibilidad, una forma de dirigirte que no tiene nada que ver con lo capitalista, lo centralista, con esta cosa que para nosotros que estamos en provincia igual es un gran tema” (2021). En el acontecimiento de *Pencopolitania* se produce un acto de descentralización, ya que al colaborar con el Teatro Reconstrucción y quienes lo conforman se gatilla un intercambio potente. Sin embargo, también en las metodologías de trabajo, también es posible reconocer prácticas descentralizadas distintas a lo que se estilaba en la capital.

Como actriz formada profesionalmente en Santiago puedo desprender, primero que todo, que es imprescindible conocer los procesos históricos en cuanto al teatro en regiones distintas a la metropolitana, para situarnos como habitantes de un país diverso que borda una historia teatral con matices e hitos importantes de reconocer hoy en día. También considero que poner el foco fuera del centro, en el contexto actual, es importante para promover la discusión sobre el centralismo y la necesidad de desconcentración. También para explorar qué significa la descentralización más allá de la dimensión geográfica, ¿qué sería descentralizar en términos estéticos? Creo que estas búsquedas son esenciales para sujetos, que como yo, nos estamos iniciando en el trabajo profesional: pensar qué es lo central, qué es lo periférico, desde dónde se piensa esa centralidad, a través de qué aspecto la abordaremos, por ejemplo, en temas de distribución de los recursos o de administración de los espacios, de políticas de circulación, de profesionalizar escenas teatrales regionales, etc.

En relación con esto, Rodrigo Pérez dice:

Tengo la sensación de que lo que vivimos acá en la capital de algún modo generalmente se convierte en una impostura, como un vestirse de una manera, como una forma. Acá es una mala copia de una verdad que no sé cuál es pero que no ocurre en el centro. El centro se autodefine a sí mismo, se pone nombre a sí mismo y al ponerse nombre a sí mismo anula todo lo que hay alrededor, a mí me interesa las miradas que hay alrededor. La identidad nosotros no la vamos a encontrar acá, porque acá somos un guión escrito no sé por quién, somos un guión no auténtico, impuesto, y yo creo que el verdadero guión, si es que pudiera haber un guión de lo que nosotros somos como nación, con la diversidad que tiene la nación, proviene de la mirada que no viene del centro, que proviene de la periferia, de todo lo que no es el centro. (2021)

Es fundamental reconocer la historia del teatro en Concepción cuando hablamos de la historia del teatro en Chile, también la historia de su teatro universitario cuando se habla de teatros universitarios en el país y, por lo tanto, hay que detenerse en el vínculo de Rodrigo Pérez con esta ciudad cuando investigamos su trayectoria profesional y significancias para la escena teatral en Chile.

Bibliografía

- Araya, Beatriz. *Apropiación Cultural del Patrimonio Indígena Selknam*. Santiago de Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile., 2020, recurso digital.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot, 2012. Recurso electrónico.
- Gerchunoff, Santiago. *La acción como revelación del agente en Hanna Arendt: gesto identitario y crisis de representación*. Madrid: Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía Teórica, 2016, recurso electrónico.
- Miranda, Emérito. *El imaginario Social bajo la perspectiva de Cornelius Castoriadis y su proyección en las representaciones culturales de Cartagena de Indias*. Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena Facultad de Ciencias Humanas, 2014, Recurso electrónico.
- Salazar, Nicolás. *Pencopolitania*. Concepción, 2014, Texto dramático.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998. Recurso electrónico.
- Pérez, Rodrigo. Entrevista 1. Vía plataforma zoom. 13 de abril de 2021.
- Selman, Leyla. Entrevista 2. Vía plataforma zoom. 8 de abril de 2021
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Caravelle: Année, 1989. Recurso electrónico.
- Díaz, Francisca. Entrevista 3. Concepción. 3 de septiembre 2021
- Sandoval, Leslie. Entrevista 4. Concepción. 4 de septiembre 2021
- Czischke, Maiza. Entrevista 5. Concepción. 4 de septiembre 2021