

# Renovación de la escena chilena durante la transición a propósito de ciertas influencias del teatro francés contemporáneo.

Tensión entre identidad y globalización o una nueva relación con la memoria

Renovation of Chilean scene in the political transition in terms of certain influences of contemporary French theatre.

Tension between identity and globalization, or a new relationship with memory.

**Paola Abatte H.**

Universidad Arcis, Santiago, Chile  
paola.abatt@gmail.com

## Resumen

---

El artículo revisa algunos hitos del intercambio teatral con Francia vinculados a un género popular-callejero, su influencia en la renovación de la escena chilena durante la transición a la democracia, y su impacto en la elaboración del duelo posterior a la dictadura y en las posibilidades de repolitización de la subjetividad. El método es la revisión bibliográfica de documentos y el análisis de casos. Se plantea que esta influencia ha favorecido una relectura de lo popular y un énfasis en los aspectos rituales, comunitarios, hiperexpresivos y carnavalescos del teatro. Estos elementos ponen en tensión la contradicción entre identidades nacionales y globalización, entre los poderes centrales y la periferia, configurando una transnacionalización de lo popular como dispositivo identitario ante las hegemonías del mercado globalizado.

### Palabras clave:

Transición – teatro francés – globalización – identidad – memoria.

## Abstract

---

The article reviews some milestones of our theatrical exchange activities with France, which are linked to the genre of popular street theatre, their influence on the renovation of the Chilean scene during the transition to democracy, and its impact on the construction of mourning after the dictatorship and on the possibilities of a repolitisation of subjectivity. The method involves bibliographical and documentary reviews and case studies. The proposal is that influence has promoted a rereading of the concept of popular and an emphasis on the ritual, community, hyperexpressive and carnival-like aspects of the theatre. These elements create a tension between the contradiction established by national identities and globalization, by the central authorities and the periphery, creating a transnationalization of the popular as an identity device to face the hegemony of the global market.

### Keywords:

Transition – french theatre – globalization – identity – memory.

Esta reflexión surge a partir de ciertas preguntas en torno a cómo se configura la relación arte-política, en las artes y particularmente en el teatro a partir de la fractura insoslayable que constituye el Golpe de 1973 y el advenimiento de la “dictadura revolucionaria”, como se le ha llamado (Moulian), que transfiguró a través del trauma a la sociedad chilena. El análisis se centrará en la “transición a la democracia”, como se ha llamado al período iniciado a partir del triunfo de la oposición a Pinochet en el plebiscito de 1988<sup>1</sup>, término controvertido respecto a sus límites, pero que situaremos para fines del análisis entre este hito y el año 2000, que marca el nuevo siglo y el advenimiento del tercer gobierno de la Concertación, con Ricardo Lagos a la cabeza. Más aún, la transición chilena coincide con la entrada de lleno en la globalización a partir de una economía de mercado que la dictadura había logrado instaurar. Este período se caracteriza por el desencanto, al menos en el seno de la comunidad ligada a la izquierda y a la producción artística e intelectual, aún cuando también a nivel de la sociedad ampliada. Ello conlleva una crisis de temáticas, contenidos y lenguajes escénicos. Pero, paralelamente, ya desde la década de los 80 se produce una expansión cultural liderada por ciertas manifestaciones artísticas que comienzan a rebasar hacia los espacios públicos luego de años subterráneos y un movimiento callejero de teatro empieza a gestarse y a tomar fuerza.

De la consideración de este panorama, surgen algunas preguntas, inscritas en la relación arte-política de la historia reciente de nuestro país: ¿Es o ha sido posible el reencantamiento luego del luto aparentemente sin fin de la postdictadura? ¿Existen otros modos posibles –desde el teatro– de elaborar, reparar o enfrentar el trauma, la fractura? ¿Qué propuestas surgen en el contexto de un nuevo orden global?

Y de modo más específico: ¿Qué rol jugó el teatro, especialmente el teatro popular, callejero y carnavalesco en conectar con posibilidades de repolitización de la subjetividad? ¿Cómo es este intento de renovación de la escena chilena? ¿Es posible descubrir allí un antídoto, un dispositivo resiliente contra la –interminable– desesperanza aprendida de la transición que nos encuentra metabolizando un trauma y entrando de lleno en la globalización del mercado?

Creo que en el intercambio prolífico del teatro francés con el teatro chileno hay una clave de lectura para indagar en estas interrogantes, y que de hecho, esta influencia va a jugar un rol importante en el panorama teatral y cultural de la transición. Particularmente, algunos casos notables, como Andrés Pérez, formado por Ariane Mnouchkine del Théâtre du Soleil; Mauricio Celedón, también formado en Francia y su trabajo con el Teatro del Silencio. En ellos podemos advertir, de alguna manera, raíces comunes desde las cuales se abordan temas identitarios y se abren posibilidades de renovación y resignificación de la memoria, en un intento de situarse frente a la fractura de forma diferente a otros que pertenecen a la época<sup>2</sup>. A partir de estos influjos se generan nuevas propuestas en la visualidad y en los lenguajes escénicos, permeando hasta hoy la creación en varias compañías jóvenes.

1 No existe consenso en relación con el fin de la Transición; para algunos, el gobierno de Ricardo Lagos marca el límite; para otros, es un proceso que ni siquiera logra concluirse durante los gobiernos de la Concertación e incluso su término podría ser tan reciente como el fin del gobierno de Bachelet y el advenimiento de la derecha en 2010.

2 También en los 80, por ejemplo, la Escena de Avanzada, desde la literatura y las artes visuales hasta la performance, reacciona instalando la crítica de la representación a través del despojo, de la política del residuo y de la carencia, respuestas que incluso iban en contra de la ética y estética de la mayoría de la oposición, lo que lo convertía en un grupo difícil de asimilar.

En este caso, intento indagar precisamente qué tipo de actitud, en tanto emoción y disposición a la expresión y acción, se está configurando en este movimiento teatral fuertemente vinculado a lo carnavalesco y planteo la hipótesis de que este intercambio cultural con Francia vendría a vehiculizar una nueva elaboración de la memoria y la identidad nacional al tiempo que la renovación de los lenguajes escénicos, convirtiéndose en un referente artístico relevante durante la transición.

De estas primeras consideraciones se desprenden dos nuevas hipótesis: en primer lugar, el teatro callejero o vinculado a la estética de calle, al ser un espacio de contacto directo con el público, y donde se ejerce un derecho democrático de participación, permite la apertura y experimentación, repone lo carnavalesco, lo premoderno, lo originario y popular. Esto sería, dentro del ámbito analizado, una primera vía de reapertura de sentidos y de renovación de la relación del teatro con la memoria. En segundo lugar, el intercambio con el teatro francés, vinculado a esta estética callejera y carnavalesca, estaría relacionado a un fenómeno de transnacionalización de lo popular, del cual surgen nuevos sentidos compartidos que hermanan a los pueblos del mundo y que tienen un origen ancestral. Esto operaría como dispositivo resiliente frente a la desesperanza local y global en tiempos del capitalismo hegemónico internacional y el fin de las utopías. El análisis no intenta dar cuenta de todas las posibilidades expresivas que se abren en la época de la transición, ni siquiera de todas aquellas vinculadas de uno u otro modo a Francia, sino de una tendencia que comienza a desarrollarse de manera vistosa ligada justamente a este movimiento callejero, de la mano de compañías como el Gran Circo Teatro y Teatro del Silencio, que luego extienden y multiplican su influencia en el tiempo. En ese sentido, estas manifestaciones recurren a la ocupación de espacios no tradicionales para el teatro, desde las calles y plazas, hasta galpones y otros espacios funcionales para el despliegue de expresiones de características libertarias, de un “teatro que no espera al público, sino que se esfuerza por crear las estrategias necesarias para ir a su encuentro” (Celedón, Pedro 34). Omitiremos también con fines de análisis las obvias y múltiples filiaciones locales de este fenómeno, para enfocarnos en las francófonas, y dentro de ellas, aquellas alejadas al teatro de texto –cuya influencia también ha estado presente en la misma época–, aquellas “donde la escritura inscrita en las imágenes revela lo imaginario, renovando los grandes rituales populares” (Rivière 4).

Antes de concentrarme en los casos que a mi juicio dan cuenta de este recorrido, esbozaré qué clase de desesperanza reina en los ámbitos creativos teatrales, desde dónde surgen las interrogantes que nos ocupan.

### Los tránsitos del sin-sentido y la represión del carnaval

Dos elementos se conjugan para dibujar la crisis de la escena chilena, en las inmediaciones del fin de la dictadura: el abandono respecto a los sentidos y temáticas por expresar y la falta de referentes teatrales debido en gran parte al aislamiento de Chile durante el oscurantismo del gobierno militar. En una revista *Apuntes de Teatro* de 1987 se consigna un debate en torno al tema: por una parte, Ramón Griffero, llegado hace pocos años de Bélgica, plantea la “grieta de desarrollo estructural por una ausencia de información y formación” (*Los teatros s/p*), que nos desvincula de la tradición del teatro occidental. Fernando González, por su parte, plantea que

su preocupación frente a conectarse con las tendencias mundiales es que “nos puede llevar a un teatro de moda que no corresponde sino a estar al día, pero que no provenga de nuestra realidad que es saltada, con grietas, con hoyos, pero eso es”(s/p). La tensión entre la identidad y la globalización se hace sentir; sin embargo, hay acuerdo en que es necesario tanto una renovación de lenguajes como de temáticas: “nos damos cuenta que nuestro problema es que no tenemos qué decir”(s/p), expresa Gustavo Meza, y explica que es la crisis de la izquierda lo que se refleja en la crisis del teatro, ya que este suplió la labor política e informativa que los medios de comunicación silenciados no pudieron ejercer.

Incluso ya antes del plebiscito de 1988 se percibía esta crisis de sentido, se generalizaba el sentimiento de desencanto; ya no había una vía, menos una utopía y menos aún la verdad o la “transparencia referencial” que nombra Richard (27) refiriéndose a “la ilusión que la realidad habla por sí misma”. Las representaciones de lo que ocurría se llenaban de dobleces, se escondían negociaciones y cundían los rumores. Como si se presintiese lo que venía: el mercado iba a reemplazar el poder debilitado del Estado, deslocalizando y diluyendo el poder decisorio para asegurarse que no hubiese peligro de movimientos populistas<sup>3</sup>. “El procedimiento era hacer los cambios políticamente inviables, a menos que fueran consensuados... porque implicarían la amenaza de una revolución contra la legalidad” (Moulian 344). De este modo, se instaura la tibia cultura de los consensos, que iba a permitir el perfeccionamiento del modelo neoliberal en democracia, con grandes costos: la neutralización de los contrapuntos, aplanando política y afectivamente, libidinalmente, el espectro del arco iris<sup>4</sup>, enunciando la diversidad sin trabajar con/en ella, notificando la memoria pero dejando fuera la “materia herida del recuerdo” (31), la incómoda e inefable, insoportable corporeidad del horror. Recuerda Richard:

La transición le encargó a los administradores oficiales del consenso la tarea de atenuar las marcas de la violencia que permanecía adherida al contorno de las palabras que nombran la conflictualidad del recuerdo, para reducir -eufemísticamente- la gravedad de sentido contenida en su dramática de los hechos y hacer que ya nada intolerable, nada insufrible, eche a perder las celebraciones oficiales de lo llevadero. (30)

Así las cosas, por desencanto o hastío, la gente está cansada de los viejos temas políticos, de modo que la misma colectividad teatral, con su imperativo de interpretar la sensibilidad popular y apelar a su experiencia ética y estética, habría dejado de tematizar la herida abierta. Tampoco la celebración de la supuestamente restituida libertad era posible como nueva vía de sentido, tal como podría haber ocurrido en otros procesos de transición como el paradigmático “destape español”, fenómeno cinematográfico que caracterizó la vuelta a la democracia luego de la era de Franco. La promesa de que “la alegría ya viene”<sup>5</sup> no se cumpliría: el mismo día del plebiscito, la celebración del triunfo del NO, un carnaval lleno de niños y familias completas en las calles,

3 Esta “fobia antiestatista”, como la llama Moulian, es una de las herencias de la dictadura. Galende plantea que las dictaduras del Cono Sur asumen la misión de ajustar una modernización que tiene como costo la expulsión de infinitos sectores sociales del protagonismo social, mientras que los genocidios asociados a ella son los mecanismos a través de los cuales se destraban los obstáculos que pone el debate político.

4 En tanto símbolo de No y luego de la Concertación.

5 Slogan de la campaña del NO de la Concertación de Partidos por la Democracia para el Plebiscito de octubre de 1988.

es reprimida con tanques del ejército. El desborde popular hacia los espacios públicos, constituye uno de los nudos críticos de la relación arte-política, especialmente durante la naciente transición, y es sentida como la imperiosa necesidad de restitución de un derecho democrático de participación. El aplastamiento de esta expresión espontánea colectiva, esboza con mayor claridad la situación: la “alegría” no llegaría, o en el mejor de los casos, tardaría en llegar, de modo que la transición se vive, para muchos, teñida de una sensación de pérdida y melancolía. Como dice Avelar, la memoria postdictatorial conlleva “una mirada en duelo, movida más por el desconuelo con la miseria pasada que por la esperanza de una redención futura” (84-5). Se necesitan otros aires, otros mitos, otros sueños para reencantar-se.

### **Hacia la renovación de lenguajes y temáticas favorecidos por el intercambio con el teatro francés: la reposición del carnaval, el derecho a la calle y el protagonismo popular**

El intercambio teatral con Francia constituye, sin duda, un fenómeno amplio, sistemático y extendido en el tiempo, posible desde una política cultural que lo tiene desde los años 80 como “uno de los ejes centrales de la cooperación cultural francesa con Chile y Latinoamérica”<sup>6</sup> (Rivière 4). Este diseño permitió la llegada a Chile de “los espectáculos franceses de vanguardia, de Philippe Genty hasta Royal de Luxe y Les Arts Sauts, testimonios de un género nuevo que apareció en Europa en el transcurso de los últimos años” (4), caracterizado por una mixtura de lenguajes que provienen del cine, las marionetas, la música, la danza y el teatro, en propuestas que buscan la complicidad del público y por la exploración de nuevos espacios escénicos de carácter popular. Royal de Luxe, por ejemplo, a partir de 1989 comienza a frecuentar el país trayendo espectáculos callejeros en varias oportunidades, dentro del marco del Festival Santiago a Mil. Sus frecuentes visitas a Chile le han llevado a estrechar vínculos con la escena local y a apadrinar la compañía chilena La Gran Reyneta, creada casi como una franquicia que gira por el mundo con las obras del Royal de Luxe, lo que lo vuelve un ejemplo paradigmático de la intensidad y características de la cooperación franco-chilena.

La otra cara de esta vinculación, dentro del mismo género, es “la acogida en Francia de talentosos jóvenes becados” (4) como Andrés Pérez y Mauricio Celedón, que llegaron a ser dos grandes directores chilenos que indagan en la tradición callejera, popular y carnavalesca del teatro, influenciados y formados por maestros franceses como Ariane Mnouchkine y Marcel Marceau. Su legado se entronca en una tradición profana del teatro europeo que hunde sus raíces en el rito profano, la juglaría y se activa en torno a la Revolución francesa, que con su “espectacularidad extravagante, hiperbólica, de recursos escénicos múltiples y llamativos en espacios teatrales para públicos masivos” (Hurtado 162), aprovechaba todas las formas de espectáculo engarzadas a lo popular: lo circense, la pantomima, los títeres, la música y danza, la magia, lo grotesco y cómico, etc.

Con un poco más de atención exploraremos estos casos intentando delinear esta relación y su posible impacto en la generación de nuevas propuestas que indagan en nuestra identidad

6 Testimonio de esto es la revista *Apuntes de Teatro* N° 113, 1997-1998, dedicada a la relación entre los autores, directores y autores del teatro francés y latinoamericano bajo la denominación de “Especial Francia-Cono Sur. Encuentro y Confrontación Teatral”, realizada en colaboración con el Instituto Chileno-Francés de Cultura.

y memoria. En las obras y discursos de estos artistas están los sentidos y búsquedas que los animan, y sus propuestas para enfrentar las fracturas y abrir caminos simbólicos en la sociedad de la cual emergen.

### El teatro popular de Andrés Pérez

En 1980 Andrés Pérez funda junto a Juan Edmundo González el Teatro Urbano Contemporáneo, TEUCO, teatro callejero con el que se apropian nuevamente del espacio público incluso arriesgando la propia integridad. En 1983, Pérez viaja a París con una beca de la Embajada de Francia, donde se integra a la Compañía Théâtre du Soleil, absorbiendo toda la metodología y mística de trabajo de la maestra Ariane Mnouchkine, gran investigadora del teatro popular y oriental. Esta influencia viene a fortalecer su propia búsqueda, que desde los tiempos de estudiante de teatro se perfilaba hacia el trabajo de la máscara, los elementos del carnaval y el estudio de “la cultura mapuche y las festividades incas y mayas, para descubrir ahí la esencia de las fiestas populares” (Yáñez 147). Permanece en la compañía francesa hasta 1988, destacándose como actor versátil y de una poderosa interpretación. En medio del éxito vuelve a Chile para trabajar con su grupo de amigos fundando el Gran Circo Teatro y en el mismo año, en 40 días, monta *La Negra Ester*, a partir de textos de Roberto Parra, la obra de teatro chilena más vista de todos los tiempos. Su trayectoria es extremadamente prolífica hasta su muerte en 2002. A juicio de Oyarzún y Opazo, la experiencia del Gran Circo Teatro significó...

...un verdadero cambio de paradigma: espectáculos concebidos a partir de textos de nuestra cultura popular, vitalizados con una teatralidad deslumbrante desplegada en vestuarios, maquillajes marcados, coreografías, música en vivo, juego, baile. De *La Negra Ester* (1989) a *La Huida* (2001), Pérez demostró un manejo escénico de gran envergadura, descubrió distintos y originales espacios teatrales y eligió obras de contenido amoroso y social chilenos de enorme impacto. (18)

Según Hurtado, es el melodrama como género que caracteriza a varias de sus obras<sup>7</sup>, el que, unido a lo carnavalesco, interpela tan fuertemente a las identidades nacionales y latinoamericanas, y sobre lo cual se sustentaría el éxito de la propuesta de Pérez, que, “en clara disidencia a lo oficial y para dar cabida al sentimiento popular, transculturado con su adquisición (...) de métodos herederos del teatro francés (...) logra irrumpir en el centro de la sociedad chilena en un clima libertario” (158). El siguiente testimonio del propio Pérez, refiriéndose al encuentro con el texto de *Nemesio Pelao...*, de Cristián Soto, que montó el año 1999 con el Gran Circo Teatro, grafica sus motivaciones frente a la creación:

...fue para mí una alegría, un encuentro vital, una exaltación de lo esencial: un texto conteniendo un mito... a través de una intriga formalmente popular, simple, plena de la levedad cotidiana de la vida, empapada en la densidad común de todos los días... habla de todo lo que los seres hu-

7 Particularmente la trilogía *La Negra Ester*, *El Desquite* y *Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado?*.



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

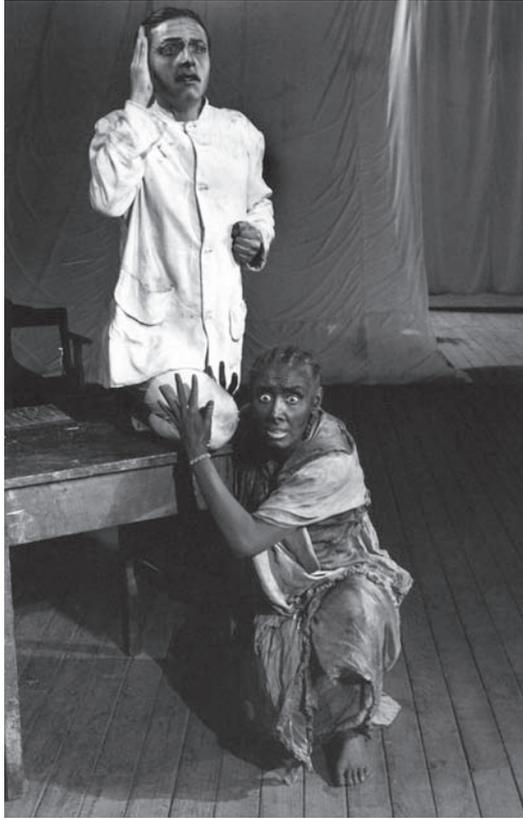
*La Negra Ester* de Roberto Parra y Andrés Pérez. Dirección Andrés Pérez. Gran Circo Teatro, 1988. En escena, en primer plano: María Izquierdo y Roxana Campos.

manos compartimos: la búsqueda del equilibrio en la *utópica tierra original*. Para mí, era la obra continuadora del eje central de la labor del Gran Circo Teatro, aquella que se quiere continuadora de un teatro investigador de las tradiciones que identifican la realidad chilena... logra entregar una radiografía emocional, sensible de los sueños más anclados en el deseo de un bello futuro forjado en el presente vivido y vivido a concho... sería otra vez la fiesta del teatro, *el rito del teatro, la comunidad*. (Pérez 134-5, las cursivas son mías)

En la obra de Andrés Pérez podemos encontrar un intento de repolitizar la subjetividad, desvinculándose de la referencia directa al trauma y a la temática contingente para orientarse a “la utópica tierra original”, el rescate de referentes vinculados al mundo popular y renovaciones de lenguajes que aluden a lo carnavalesco y comunitario, utilizando espacios que van al encuentro de la gente. La memoria se ancla en las tradiciones y sentidos vitales vernáculos del pueblo, de modo que las fracturas de la historia reciente de nuestro país no terminan de romper su continuidad.

### El colectivo épico de Mauricio Celedón

Mauricio Celedón comienza su formación en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Chile y la continúa en Francia en la Escuela Internacional de Mimodrama de Marcel Marceau, a quien incluso asiste en talleres impartidos en Estados Unidos y en París. También trabaja como actor en el Théâtre du Soleil dirigido por Ariane Mnouchkine. Funda el Teatro del Silencio en 1989, compañía con la que ha actuado en varios de los festivales de teatro más importantes del



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Dirección: Mauricio Celedón. Teatro del Silencio, 1991.

mundo, con el reconocimiento del público y de la crítica. En 1997, Mauricio se instala en Francia, colaborando como director de escena en otras compañías europeas, tanto francesas como españolas y desarrolla una intensa actividad de formación, tanto en Latinoamérica como en Europa. El Teatro del Silencio centra su trabajo, sobre todo en los inicios, en la producción de un teatro callejero de gran impacto. La experiencia de *Transfusión* (1990) encarna justamente esta necesidad de ocupar los espacios públicos que irrumpe durante una transición dudosamente democrática. El actor Juan Cristóbal Soto relata la experiencia adrenalínica que supone desplazarse e instalarse con diez carretones de la vega, transportando vestuarios, instrumentos y otros elementos escenográficos de envergadura en espacios públicos como la Plaza de Armas, la Plaza de la Constitución o las afueras de la Cárcel Pública, montando rápidamente para iniciar la función y provocando la ira de la policía: “Teníamos democracia, pero aún no lográbamos tocarla, pero se palpaba; había sangre nueva que recorría las calles de Santiago” (72) y claramente, este teatro era uno de sus vasos conductores.

En sus obras, “a través de la primacía del gesto y el frenesí del movimiento al ritmo de la música en vivo, el uso de novedosos recursos escénicos y grandes elencos...” (Oyarzún y Opazo 19), Celedón rescata situaciones históricas para poner en escena el enfrentamiento del pueblo frente a la injusticia y el autoritarismo. Este pueblo aparece encarnado en particular por los artistas, los

creadores, los trabajadores y los niños en una formación coreográfica de colectivo que camina en unidad y al unísono. Justamente, esta caminata al pulso de la poderosa música en vivo representa el devenir de un pueblo cuya presencia constituye su identidad.

En una entrevista el año 1993 en la Revista Análisis, Celedón, respecto a su obra *Malasangre* señala: “Yo sentí que, como personaje, Arthur Rimbaud era bastante atractivo, en el momento de transición política, para la juventud chilena”. *Taca Taca Mon Amour* es una visión panorámica de los hitos del siglo XX, donde “el *Taca Taca* es el mundo... Este mundo que es rígido, y que ha sido rígido y duro como los jugadores de taca taca y que está manipulado por otras manos, como es el juego” (“Mauricio Celedón: Creador itinerante” s/p).

En *Alice Underground* (2000) se revisan nuevamente las utopías encarnadas en múltiples Alicias (pueblo-infancia) que unidas a personajes como Marx, el Che Guevara, Lenin y Allende se enfrentan al horror-destrucción-fascismo (Pinochet–Hitler). Según Celedón, esta obra constituye un recorrido iniciático...

...que hace preguntarse (a Alicia) obstinadamente...: ¿Quién soy yo? Y nosotros nos preguntamos con ella: ¿Quiénes somos hoy en día? Todas estas preguntas han sido llevadas al camino de la memoria, para recordarnos que los hombres han creído en otros hombres, en una revolución, una revolución para vivir juntos y compartir entre todos lo que vienen de la tierra y lo que viene del hombre. Entonces, qué es lo que ha obstaculizado el camino hacia esa comunión. (“Mauricio Celedón, nominado premio Altazor” s/p)

Y esta comunión constituye el espíritu de lo colectivo, del cual emana su teatro y que abre caminos a una sociedad en crisis:

Por supuesto que es bueno tener éxito. Pero eso también depende del teatro que nosotros hemos elegido, que es un teatro popular y masivo... Trabajar con veinte personas es encontrarse cada día con una cosa distinta y es reconocerse en un núcleo, en un colectivo. Y ese colectivo tiene que ver con este país, que está volviendo a ser una colectividad. (“Mauricio Celedón: Creador itinerante” s/p)

Este carácter colectivo abre una vía no tan solo en la renovación de las temáticas, sino también en sus métodos creativos. La creación del Teatro del Silencio surge de improvisaciones colectivas que dan origen a una “dramaturgia del encuentro” o “dramaturgia del presente”, como la ha llamado Mauricio Celedón “una escritura que llega, que no se busca y menos se preestablece (...) que se construye en el trabajo del día a día, en aquél que materialmente se ha traducido en gestos” (Celedón, Pedro 35). Así, al no provenir de un texto, en tanto sueño individual, esta dramaturgia del presente “es la respuesta colectiva que se contrapone a lo individual” (38).

De esta forma, las fracturas de la memoria quedan integradas en una mirada histórica amplia, donde la colectividad y el pueblo asumen un carácter épico y protagónico frente a los múltiples opresores que emergen en todos los tiempos. Y en esto, todos los pueblos quedan hermanados. Visitar de esta manera la historia constituye una metáfora de la posibilidad cierta y cercana de volver a encontrar sentidos colectivos en nuestra sociedad, que los ha perdido.

## Proyecciones en la escena chilena: La Patogallina

A partir del 2000 en adelante, el panorama se ha transformado; la transición puede –o no– haber terminado, dependiendo de los distintos observadores del fenómeno, pero el sello aportado por estos maestros chilenos que han bebido de la tradición francesa, se proyecta. Sin ánimo de profundizar en ello, mencionaremos el caso de La Patogallina, compañía compuesta por miembros antiguos del Teatro del Silencio y otros formados en la Escuela Internacional del Gesto y la Imagen, La Mancha, que instala el trabajo de Le Coq, maestro francés, en Chile, y que pertenece a la misma tradición. Sucesor directo del teatro de Andrés Pérez y de Celedón, La Patogallina es también un auténtico colectivo, identificado con lo popular, que emerge desde una posición excéntrica respecto de un campo teatral crecientemente academizado, asumiendo el circo, los espectáculos callejeros, las acrobacias, el frenético ritmo de la música y el tinte grotesco y expresionista de maquillajes y decorados como prácticas escénicas y “proponiendo distintas formas de ‘acción teatral’, que entran en contacto sutil con el *happening*, el *environment*, las instalaciones visuales” (Carvajal 60). Sus temáticas aluden a la historia de Chile, en episodios como son las aventuras de Manuel Rodríguez y la matanza de la Escuela Santa María de Iquique (en *El Húsar de la Muerte* (2000) y *1907, El Año de la Flor Negra* (2004)), para realizar una crítica actual. Esto se basa en la convicción del colectivo de que el teatro tiene que ser político, hacer reflexionar, pero yendo directo al grano. De acuerdo con el legado de El Teatro del Silencio y El Gran Circo Teatro, su propuesta llama a retomar el poder revolucionario de lo popular, invita a repolitizar la sociedad rescatando los sentidos colectivos que están en la memoria, y comprende el evento teatral como un acto de convivencia y auténtica comunicación, un círculo que tiene el poder de restaurar el tejido social fracturado.

## Identidad v/s globalización o la transnacionalización de lo popular

En relación con las preguntas enunciadas antes dentro del marco de la relación arte-política, encontramos en los casos analizados, asociadas a la renovación de lenguajes escénicos, nuevas vías de repolitización de la subjetividad, desde un lugar ampliado que permite la tematización de la memoria en torno al redescubrimiento de lo originario e identitario, de lo popular y lo comunitario, enlazando las fracturas propias de nuestra historia reciente y remota, local y global. La ocupación de espacios públicos y no tradicionales para el teatro, convocantes respecto del público, lo carnavalesco, la expresión amplificada y exuberante en su despliegue corporal y visual, el espíritu lúdico, serían los modos de movilizar y vitalizar estas heridas, sacando a los sujetos “dormidos” de la inmovilidad del desencanto de la transición.

La primera lectura, lo inmediato, lo sensible, es que están aquí los intentos reparatorios de las fracturas que dejara la época oscura, inefable y ya casi imposible de representar, por lo menos durante la transición. Sin embargo, hay una discusión relativa a lo identitario que pone en riesgo esta esperanzadora lectura. La complejidad de la cultura nos devuelve a densidades semióticas desde las que surgen otras aristas, en un contrapunto que pone en tensión las temáticas de globalización, transculturación e identidades nacionales, y la relación siempre incómoda con la alteridad colonizadora. También es obvio que este intercambio cultural con Francia no es



Gentileza de Martín Erazo.

*El húsar de la muerte*, basada en la película muda del mismo nombre realizada en 1925 por el actor y director chileno Pedro Sienna. Dirección: Martín Erazo. La Patogallina, 2000. Fotografía: Nelson Campos.

simétrico; aún cuando la investigación y el talento comienza en casa, los creadores van allá o son absorbidos por su cultura –en tanto dominante y maestra– para introducir el conocimiento, disciplina y técnica que requiere la apertura de las nuevas vías de expresión.

Ramón Griffero enuncia claramente esta cuestión al preguntarse: “¿Será que aún persiste la admiración colonialista hacia el *centro*?” (Griffero 147), en el marco del encuentro –que él llama “desencuentro”– “La dramaturgia contemporánea: diálogo con autores franceses” (1997), realizado en Santiago entre dramaturgos nacionales y franceses. En este “choque postcolonial entre el centro y la periferia ya autónoma” (149), los desequilibrios son claros:

...este encuentro no conlleva que cuatro dramaturgos nacionales viajen a París y ahí los más relevantes directores franceses les hagan sus puestas en espacio, en un lugar céntrico de la ciudad (...)  
Claramente no es un intercambio cultural (sino una) planificación para la difusión de dramaturgos de Francia en Latinoamérica. (147)

Esta crítica se traslada, en el caso de Villegas, al trabajo de Andrés Pérez, especialmente la trilogía antes mencionada: “(E)n el caso de los discursos teatrales latinoamericanos canonizados, los códigos generalmente han provenido de las culturas dominantes en Europa o las tendencias que se han considerado como vanguardia...” (142). Agrega además que su obra construye



Gentileza de Martín Erazo.

*El húsar de la muerte*, basada en la película muda del mismo nombre realizada en 1925 por el actor y director chileno Pedro Sienna. Dirección: Martín Erazo. La Patogallina, 2000. Fotografía: Nelson Campos.

una identidad nacional a base de la representación de lo popular de un modo muy propio de los tiempos de globalización, donde este aparece como lo pintoresco y exótico, despolitizado y desligado del drama social que caracterizó a la ligazón entre el teatro y la denuncia social de la década de los 60:

En el plano nacional, esta propuesta estética corresponde a una instancia de la historia en que se busca atenuar la conflictividad social y se invita al espectador a disfrutar de una lectura de la historia como pintoresca, asignándole al excluido una función folklórica... (Villegas 141)

En su mirada, esta estética sería funcional a la percepción de lo nacional que quiere instalar la cultura dominante y los sectores hegemónicos, ligados a las nociones imperantes de reconciliación, consenso y concertación. En ese sentido, piensa Villegas, Augusto Boal lo habría descartado como un teatro burgués o más bien antipopular, al no movilizar fuerzas transformadoras y desalienantes, sino que hundirse en la complacencia, satisfaciendo desde el espacio lúdico tanto a la "alta cultura" como al público popular.

¿Podemos culpar a Andrés Pérez de entregar circo al pueblo? Sin duda no es el mismo circo que ofrecen los medios de comunicación, que estructuralmente y casi por definición se mueven en la desterritorialización y la alienación. Creadores como Andrés Pérez o Mauricio Celedón encarnan, como creadores, al pueblo. Ellos, en cuerpo presente con su compañía, producto de toda su entrega vital, corporizada en cada minuto de ensayo, de gira, de creación, de función, en toda su epopeya poética, nos deben entregar algo más que eso. Algo hay allí que vuelve la tesis de Villegas correcta, como ejercicio analítico, pero incompleta.



Gentileza de Martín Erazo.

*El húsar de la muerte*, basada en la película muda del mismo nombre realizada en 1925 por el actor y director chileno Pedro Sienna. Dirección: Martín Erazo. La Patogallina, 2000. Fotografía: Nelson Campos.

Quizá el intento de Pérez de volver a encontrar, aunque sea ficcionando, un origen luminoso donde nos podamos reconocer, puede aparecer a nuestros ojos de consumidores del mercado global, como el intento de diseñar nuestra propia postal. Postal, en todo caso, significativa; no aquella del monumento oficial, sino la del lugar recóndito del que nos enamoramos cuando lo descubrimos, porque adivinamos allí la “utópica tierra original”, y de tanto visitarlo se vuelve turístico. Claro que esto lo hace atractivo para ser atrapado por lógicas de mercado y de poderes hegemónicos, pero creo que lo popular contiene el suficiente potencial para lidiar con estas y otras lógicas, de modo de lograr una convivencia entre instancias postmodernas globalizadas, y premodernas, ligadas al rito y a lo comunitario. Aquí se sitúa, en mi opinión, el potencial transformador de la fiesta y el carnaval, los íconos que emergen del deseo popular, y que se proyectan “en el primer plano como verdad esencial, asociando a esa construcción las significaciones de un mundo arcádico, ingenuo y natural” (Villegas 145).

Me sitúo, de acuerdo con Hurtado, en la línea de considerar lo popular en América Latina “como potencia subversiva y crítica cultural a lo hegemónico” (Hurtado 151), considerando estas expresiones analizadas como ricas experiencias de transculturación “en tanto transformación productiva y dinamizadora desde un espíritu de modernidad de formas tradicionales arraigadas en alguna zona cultural de valencia popular” (152). En esta línea argumentativa se estaría recuperando y transformando de manera productiva, estimulado por el contacto con las fuentes europeas, el teatro como espectáculo popular, de la mano de géneros teatrales que permiten hibridaciones populares que remiten tanto a lo local como a lo foráneo. Sus sentidos están ligados a la fiesta comunitaria, anclada tanto en el rito de las culturas indígenas como en el “barroco multiexpresivo y sensual de la fiesta religiosa y profana del autosacramental, la mascarada, el corso o la alegría”

(153). Estos recursos expresivos permiten que el teatro se transforme en un espectáculo total de carácter libertario, al tiempo que conectan con un sentido de lo popular transnacional, en la que quedan hermanados, de alguna manera, los pueblos y comunidades del mundo. Entonces, aquí también radica el poder del legado del teatro francés: en la interpelación de lo popular.

Una de las más recientes y vistosas manifestaciones teatrales francesas en territorio chileno, el relato callejero de gran escala *La Pequeña Gigante y el rinoceronte escondido* (2007) y *La Invitación* (2009) de la compañía Royal de Luxe, marca con fuerza esta identificación con lo popular más allá de las fronteras, movilizándolo a cientos de miles de espectadores por las calles de Santiago, y con una cobertura sin precedentes de los medios de comunicación. Los paseos triunfales de la descomunal niña huérfana en Santiago podrían aparecer como el triunfo del derecho al espacio público –sino de otros derechos– en aras del carnaval, donde el pueblo se vuelca a las anchas alamedas celebrando una infancia popular reencantada, simple en su grandeza, femenina, digna, muy *ad-hoc* a la imagen de la presidenta Bachelet, reivindicando en una sola figura varios íconos víctimas de la discriminación social (pobreza, filiación ilegítima, género)<sup>8</sup>. Ella trae un mensaje que alude a la memoria, pero esta vez, una memoria de continente fracturado en su relación con la alteridad europea, más allá de las heridas de la historia reciente de Chile<sup>9</sup>. La gran pequeña, hija de un pueblo allende los mares, se une al pueblo chileno, en un rito colectivo de hermandad. Una vez más, esta es la lectura generosa y centrada en el contenido y mensaje de *La Pequeña Gigante* en tanto propuesta artística. También alguien podría ver en esta intervención las tropas neocolonialistas culturales que avanzan por las avenidas de Santiago. Parafraseando a Griffiero, no se puede esperar una reciprocidad: una marioneta gigante chilena caminando por las calles de París.

Entonces, ¿dónde está lo libertario de este teatro? Quizá más allá del contenido discursivo en torno a la ideología; más allá de la discusión entre lo propio y lo foráneo, y la pertenencia al centro o a la periferia. Quizá está en la ocupación festiva y celebrante del espacio público, en la entronización de lo popular, lo marginal, lo discriminado y postergado. Quizá está en lo hiperepresivo, lo desmesurado, lo vital, lo grotesco, lo irreverente, la exacerbación de lo libidinal y las bajas pasiones sin censura que libera fuerzas atávicas, como una fiesta sagrada carnalesca. Como dice Bajtin, en lo carnalesco...

La abundancia y la universalidad determinan el carácter “alegre y festivo” (no cotidiano) de las imágenes referidas a dicha vida material y corporal, cuyo principio es la fiesta del banquete y la alegría, de la “buena comida”. ... El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la “degradación”, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, ideal, espiritual y abstracto, de las ceremonias y ritos. (Bajtin, Mijail cit. En Hurtado 166)

8 El gobierno de Bachelet establece un nuevo hito marcado por el triunfo simbólico de la equidad de género y de los desposeídos, amparados por una figura maternal, aún cuando la coalición concertacionista está desgastada. Luego de eso, adviene un terremoto y el cambio de gobierno hacia la derecha, luego de 20 años.

9 En *La Invitación*, la Pequeña Gigante “lee” un mensaje de despedida al pueblo chileno: “En 1810 Sudamérica fue destruida por un sismo. Esta tierra parecía flotar como una nave amarrada en el muelle de Europa, se hizo a la mar y dividió los océanos, es de ahí que vienen el Atlántico y el Pacífico. O’Higgins y otros conspiradores fueron los más grandes hombres de la época. Ellos abolieron la esclavitud, sin lograr jamás destruirla totalmente. Desde entonces, en el cielo destella la estrella de Chile... P.D. Yo no como/ yo no hablo/ pero escucho la voz de Pablo Neruda/ como la resaca del mar sobre las piedras/ y me alimento de los olores de la tierra chilena/ Estoy con ustedes” (“La invitación” s/p)



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Alice underground*. Dirección: Mauricio Celedón. Teatro del Silencio, 2001.

Así, este teatro gestual, carnavalesco, callejero trae a la materia abstracciones que las viejas ideologías no lograron encarnar: el verdadero valor del pueblo, su fiesta y rito comunitario<sup>10</sup>. Chile se instala en la postmodernidad a través de las fisuras y despojos que arroja la dictadura, en un escenario mundial convulsionado por profundas transformaciones sociopolíticas. El fin de la dictadura coincide con el fin de la Guerra Fría: el Muro de Berlín cae el 9 de noviembre de 1989 y la disolución de la USRR se concreta en 1991. En Chile, la transición a la democracia y la globalización se unen. Así, se va cerrando el siglo XX con la ruptura del equilibrio de fuerzas que lo marcó y el advenimiento de un nuevo orden globalizado, en el que se van configurando nuevas hegemonías. Creo que la transnacionalización de lo popular vehiculizado por este intercambio con el teatro francés en la transición, más allá de las tensiones entre el centro y la periferia, funciona como dispositivo vitalizador e identitario ante las hegemonías de mercado globalizado. La incorporación de manifestaciones premodernas –el rito, lo comunitario, lo grotesco, lo prerracional– podrían ser verdaderos antidotos ante el sin sentido de la postmodernidad, en la medida que esta superó el racionalismo moderno haciéndolo convivir con lo arcaico, tal como con en el magma cultural

10 Esto ocurre no solo en relación con este género gestual-carnavalesco-callejero al que estamos aludiendo. Mauricio Barría, en un análisis de las narrativas contemporáneas chilenas a partir de mediados de los 90, plantea que las escrituras y búsquedas estéticas apuntan, entre otras directrices, a “una apelación a un imaginario popular, de índole mediática o sociológica-etnográfica, y el intento de construcción de un sujeto popular lúcido (postlatinoamericanista), en el cual la marginalidad es comprendida como condición humana alienada por la producción capitalista”. Con distintas características escénicas y atributos, el tema popular se mantiene como constante, además de la denuncia de la desintegración de lo comunitario e incluso de lo chileno “en una época de desintegración de la nacionalidad” (9). “El dolor es el reconocimiento de esta falta: nos duele la imposibilidad de aludir a un nosotros” (10).

que constituyó el barroco latinoamericano. En este espacio se posibilitaría una nueva relación con las memorias, en un sentido múltiple, trascendiendo e integrando, de alguna manera, las fracturas traumatizadas de nuestra historia reciente y los quiebres y abusos a los que todos los pueblos del planeta, seguramente, se han visto expuestos. Quizá esta potencia subversiva y crítica al poder centralizado, también se globaliza, y es capaz de convivir paradójicamente con los mecanismos hegemónicos y permearlos, con respeto a las tradiciones locales. Me parecen ideas atractivas en las cuales seguir indagando.

### Obras citadas

- Avelar, Idelber. "Alegoría y Postdictadura: Notas sobre la memoria del Mercado". *Debates Críticos en América Latina 1*. Santiago: Ed. Nelly Richard, 2008. Medio Impreso.
- Barría, Mauricio. "Reconocer un blanco en el dolor". *Theater der Zeit* (2008): 4-10. Medio impreso.
- Carvajal, Fernanda. "Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina". *Aisthesis* N° 45 (2009): 56-81. Versión On-line © Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Celedón, Pedro. "Dramaturgia del presente. Diálogo con Mauricio Celedón". *Apuntes de Teatro* N° 113 (1997-1998): 33-38. Medio impreso.
- Galende, Federico. "La Izquierda entre el Duelo, la Melancolía y el Trauma". *Debates Críticos en América Latina 1*. Santiago: Ed. Nelly Richard, 2008. Medio impreso.
- Griffero, Ramón. "El encuentro del desencuentro". *Apuntes de Teatro* N° 113 (1997-1998): 147-149. Medio impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "La Negra Ester, El desquite y Nemesio Pelao: Teatralidad transculturada en la trilogía de melodramas dirigidos por Andrés Pérez". *Apuntes de Teatro* N° 119-120 (2001): 149-168. Medio impreso.
- "La Invitación". *Royal de Luxe*. Recurso electrónico. 6 de mayo 2011.
- Lorca, Jaime. "Manifiesto". *Apuntes de Teatro* N°123-124 (2003): 39. Medio Impreso.
- Los Teatros Independientes en Escena Chile, 1948 – 1988*. Hurtado, María de la Luz, coord. gral. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral. CD-Room.
- "Mauricio Celedón, nominado premio Altazor 2002". *Premio Altazor*. Recurso electrónico. 6 de mayo 2011.
- "Mauricio Celedón: Creador itinerante" Entrevista en Revista Análisis, 18 de marzo 1993. *Memoria Chilena*. Recurso electrónico. 6 de mayo 2011.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual. Anatomía de un Mito*. Santiago: LOM-Arcis, 19ª edic., 1998. Medio impreso.
- Ortiz, Isidora. "Patogallina". *Zona de Contactos*. Recurso electrónico. 12 de mayo de 2011.
- Oyarzún, Carola y Cristián Opazo. "Viajando y buscando eternamente". *Theater der Zeit* (2008): 18-24. Medio impreso.
- Pérez, Andrés 2001. "Lo que me pasó con Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao? De Cristián Soto". *Apuntes de Teatro* N° 119-120 (2001): 134-137. Medio impreso.
- "Programación". *Santiago a mil*. Recurso electrónico. 6 de mayo 2011.
- Rivière, Marie Christine. "Miradas entrecruzadas". *Apuntes de Teatro* N° 113 (1997 -1998): 4-5. Medio impreso.

- Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas* (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición). Santiago: Edit. Cuarto Propio, 1998. Medio impreso.
- Serey, Alejandra. "La Escenografía: Un Saber del Espacio de Espectáculo". *Archivo virtual de artes escénicas*. Recurso electrónico. 12 de mayo de 2011.
- Soto, Juan Cristóbal. "Transfusión o carreteando en la calle". *Apuntes de Teatro* N° 113 (1997-1998): 72-75. Medio impreso.
- Villegas, Juan. "Andrés Pérez: Poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización". *Apuntes de Teatro* N° 119-120 (2001): 141-148. Medio impreso.
- Yáñez, Beatriz. *El Teatro Callejero y su relación con el público*. Memoria para optar al título profesional de actriz y el grado de Licenciada en Actuación. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001. S/publicar.

Fecha de recepción: 13 de Julio de 2011

Fecha de evaluación: 12 de septiembre de 2011