

Serie Teatro Callejero: Aproximaciones al proyecto de **Royal de Luxe**

Pedro Celedón Bañados¹

Dr. en Historia del Arte Contemporáneo, U. Complutense de Madrid;
Magíster en Historia del Arte, U. de Chile; Director de la Escuela de Arte UC

Un concepto a modo de introducción

Es importante, para mejor compartir mi lectura sobre la obra de Royal de Luxe, precisar un concepto fundamental que cruza mi análisis: su filiación genérica al *teatro de calle*.

Al referirme al *teatro de calle*, apelo a la concepción teatral que establece una diferencia sustancial entre aquel teatro que se presenta en la calle, y el teatro que se hace *en y para la calle*.

El primero se inscribe en una larga tradición de espectáculos vivos ofrecidos en el espacio público, siendo fácil constatar que la ciudad (no solo occidental) ha generado constantemente instancias para que el teatro desborde sus espacios específicos y se contacte directamente con el público, sin tener necesidad para ello de modificar su lenguaje, sino sólo acondicionar la pieza (técnicamente) a las exigencias del entorno.

Por otra parte, está el *teatro de calle* cuyo proyecto evidencia que existe una asociación dramática con el espacio de la urbe en el cual se desarrolla el espectáculo, lo que implica que el artista (o el grupo), al crear en lugares públicos, debe re-formular su arte, situación que Royal de Luxe realiza en todas sus obras.

Orígenes y fundamentos de su proyecto artístico

Royal de Luxe fue creado en 1979 por Jean- Luc Courcoult durante su estadía en Aix-en Provence, surgiendo como un colectivo en el que participaban jóvenes artistas (muchos de ellos en formación) y que provenían tanto de las artes visuales como del teatro.

Desde su primer montaje, *Le Cap Horn* (1979), la opción estaba clara: se realizaría teatro en el espacio público, y su lenguaje buscaría contactar con la diversidad que implica el ciudadano, en libre circulación.

Responder a ello obligó a que los fundamentos del grupo no sean

1. El año 1983, quien escribe este artículo se encontró con el trabajo de Royal de Luxe en una plaza de la ciudad francesa de Toulouse. Desde allí, ver sus obras ha enriquecido el modelo de análisis con el cual, desde la teoría, me aproximo al arte actual. El tiempo y la persistencia de los encuentros ha construido su propio camino y red de alianza con el director del grupo y algunos de sus miembros, hasta consolidar una amistad que no me impide mantener un trabajo de historia y crítica de arte, como espero demostrar en los dos artículos que preparo para la revista Apuntes, siendo esta la primera entrega.

solo de carácter estético. Gran parte de la propuesta que se ha cristalizado en veintisiete años de actividad y materializado (literalmente) en cuatro continentes (Europa, América, Asia y África) responde con honestidad a compromisos sociales que estuvieron en primera plana de la discusión mundial en la década del 60.

Muchos de los valores y reclamos de esos días permanecen activos con tal radicalidad en la práctica artística de Jean-Luc y de su compañía, que es posible leer su propuesta como una contracultura interesada en divulgar aquel instante de utopía activa, como una loca aventura juvenil, y por lo tanto, hoy (y mañana), imposible.

Su teatro evidencia que la fuerza de las luchas de una generación, que construyó su imaginario desde un alma impactada por la barbarie de la Segunda Guerra Mundial, no solo dio sus mejores frutos hace cuarenta años, sino que continúa dándolos en quienes habitan el espíritu de la voluntad de cambio, en amplios ámbitos del acontecer social. Esto se desprende tanto de la estética de sus obras (definibles como multiculturales) como de la elección del emplazamiento de ellas, (la vía pública), al igual que desde su sistema de producción (que a pesar del volumen, es sin duda del *tercer teatro*, siguiendo la definición de Eugenio Barba).

Para cumplir con sus objetivos, el imaginario poético de Royal de Luxe ha buscado responder a los impulsos del alma de sus realizadores, como también, crear un sistema de producción que permita mantener el acceso gratuito y directo entre obra y espectador. Esto ha llevado a su teatro hacia los espacios connaturales del hacer colectivo: la calle, y a trabajar con instituciones gubernamentales para que creen alianzas económicas capaces de tomar a su cargo el costo de las presentaciones, en tanto que la compañía invierte grandes esfuerzos en mantener un lenguaje que a Jean-Luc le gusta definir como *teatro popular*.

El principal soporte de su hacer artístico está en el sistema de residencia que el gobierno francés tiene para acoger en regiones a creadores que



Roman-Photo,
Cía. Gran Reyneta



Foto: Jordi Bover

Creaciones de Royal de Luxe

- 1979 **Le Cap Horn**
- 1980 **Les mysteres du grand congélateur**
- 1981 **La mallette infernale**
- 1982 **Le parking de chaussures**
Publicité urbaine
- 1983 **Le bidet cardiaque**
La demi-finale de Waterclash
- 1984 **Le lac de Graciano**
- 1985 **Le retour de Roland (de Ronceyeau)**
La cage de Hambourg – Remington
Les grands mammiferes ou L'incroyable
histoire d'amour
entre un cheyal et une péniche
- 1986 **Le mur de lumière**
L'autobus a la broche
- 1987 **Le Roman- photo**
Desgarrones
- 1988 **La maison dans les arbres**
Le piano dans le bloc de glace
- 1990 **La véritable histoire de France**
- 1992 **La parade**
Cargo 92
- 1993 **Les embouteillages**
Le géant tombé du ciel
- 1994 **Le géant tombé du ciel, dernier voyage**
- 1995 **Péplum**
- 1997 **Le rhinocéros**
- 1998 **Rftour d'Afrique.**
- 1999 **Petits contes negres, titre provisoire**
- 2000 **Les chasseurs de girafes**
- 2001 **Petits contes chinois revus et corrigés**
par les negre
- 2004 **Tréteau des ménestrels**
Soldes! deux spectacles pour le prix d'un
- 2005 **La visite du sultan des Indes sur son**
éléphant à voyager dans le temps
Remontaje de **Roman- photo** por la joven
compañía chilena Gran Reineta
- 2006 Remontaje de **Tréteau des ménestrels**
L'éléphant et la petite

requieren un régimen de producción de largo aliento, prospectando generalmente su trabajo en espacio de tres años, renovables: Royal de Luxe ha residido en Saint-Jeán-du-Gard (1980-83), Toulouse (1984-88), Nantes (1989 al presente).

En estos casi tres decenios han participado en los más relevantes festivales de teatro y en los actos de festividad cívica de mayor envergadura y repercusión mediática. A modo de ejemplo, destaco su proyecto **Cargo 92**, con el cual participaron en las celebraciones del año 1992. Este evento fue en realidad una acción de arte realizado en conjunto con Philippe Découflé, Mano Negra y Philippe Genty, inscribiéndose como una de las más delirantes y efectivas de los últimos años.

Para su ejecución, transformaron un barco en una calle de la ciudad de Nantes (escala uno a uno). Este fragmento urbano de Francia se desplazó por varios puertos americanos del Océano Atlántico, entregando música, acciones de arte y la obra **La véritable histoire de France**, de Royal de Luxe

Anatomía de sus puestas en escena, en obras de emplazamiento fijo

Es condición *sine qua non* que sus proyectos generen obras que dialoguen con la urbe, contemplando de ella, morfología y memoria. Por lo tanto, es la ciudad quien determina las estrategias visuales: escalas de los objetos, colores de vestuarios, escenografía, sonorización y ritmo de la puesta en escena, teniendo como obligación el crear un espacio estético y extra-cotidiano en medio del paisaje habitual (comprometiendo en ello a grandes inversiones de tiempo y dinero). Todo esto, para ser eficientes en el desafío de metamorfosear al transeúnte en espectador teatral.

Gran parte de la fuerza del grupo radica en su fidelidad a la continua exploración en el terreno de conjugar obra/ciudad/ciudadano, produciendo espectáculos divisibles entre aquellos en que el emplazamiento es único (fijo) y los que contemplan desplazamientos a través de la urbe (generando un lenguaje que he definido con el concepto *hecho artístico*).

En este artículo me abocaré a los proyectos de



Roman-Photo.
Cía. Gran Reyneta.

Foto: Jordi Bover

emplazamiento fijo, pudiendo afirmar que la estructura de estas puestas en escena ha generado un lenguaje basado fuertemente en el uso por el actor del espacio al interior de un rectángulo, en el que con distintas estrategias, privilegia la mirada frontal del espectador.

Este *rectángulo escénico* está en el espacio público y, si bien lo delimita creando un *interior* autónomo, es fundamental señalar que cada vez se instala en un lugar rigurosamente elegido por sus connotaciones morfológicas y la carga simbólica que posee para la ciudad en que el espectáculo se realiza.

El espacio escénico concentra la vista del espectador en planos que se desarrollan mayoritariamente a nivel piso, destinando el fondo de la escena para contactar con los edificios u obras de mayor importancia para la memoria local.

En su interior, los desplazamientos de los actores y técnicos (aparentemente espontáneos) están rigurosamente diseñados, exigiendo gran precisión a cada uno de ellos, al extremo de tener asignadas verdaderas pistas para circular, según la escena. Esto, que permite la multiplicidad de acciones y el paralelismo de ellas, garantiza la geometría virtual de un rectángulo

Otra característica de estos montajes de emplazamiento fijo, radica

en la eficiencia de su director para proponer una atmósfera de ritmo *in crescendo* hacia lo delirante, tanto en

la entrega de sus escenas como

en la música que los acompaña

en todo momento. De esta

manera, mezclan y tensan la

visualidad de las acciones de los

personajes (de caracteres defini-

dos) con aquellos que cumplen

roles de manipulación de los

elementos escenográficos (que

en la mayoría de los teatros

realizan los técnicos en forma

invisible).

La frontera entre las acciones

de los personajes y las que implican

manipulación escenográfica se ha

ido complejizando. En obras como

Publicité urbaine o **La demi-finale**



Pequeños cuentos negros,
Cía. Royal de Luxe. Valparaíso, Chile.



Foto: Jordi Böyer

de **Waterclash**, podíamos claramente establecer los límites espaciales: si sobre el plano de su espacio escénico aplicáramos la tecnología que hoy se usa en el tenis, obtendríamos un gráfico que señalaría claramente aquellos lugares habitados por quienes tenían la tarea de *narrar* el acontecimiento, y otro intervenido por el universo de tramoyas y técnicos que, a vista del público, acompañaban las acciones para generar un centro de ficción.

Desde **Roman-photo**, primer espectáculo que traen a Chile (en 1989), el juego se entremezcló con mayor decisión, y las fronteras espaciales no dejaron lugares de exclusión, como en sus obras anteriores. Esta pieza, que *recrea* el set

de una fotonovela, presenta al unísono el espacio central en que se registra la escena a fotografiar y todo el contexto técnico que la preparación de la toma conlleva, apostando a una estética que hace un guiño al cine, arte del cual evidentemente su director se nutre.

La obra fue creada en Toulouse en 1987, siendo presentada por el equipo original hasta 1991. A Chile llega, en una versión modificada desde sus primeras presentaciones, al interior de una estación de ferrocarriles de la ciudad de Toulouse, en donde residían desde 1984 y organizaban el festival de teatro **Scènes de Rue**, instancia relevante para una época en que teatro y circo entrecruzaban sus fronteras.

El impacto de su presencia en ese Chile que transitaba hacia la democracia fue muy grande, estando la obra en el recuerdo de varios jóvenes que vieron fortalecida su vocación al impregnarse de la fuerza, alegría e insolencia de su arte.

Roman-photo ofrece una dramaturgia que permitió confundir aun más las fronteras entre el actuar un personaje y el manipular un objeto. Técnicos y actores pasaron a un territorio en el que sus dinámicas ocupan finalmente todo el escenario, sin reservar un punto de exclusión, y en ello, de fuga.

El cambio en la ocupación del espacio conlleva además otros cambios en la dramaturgia, puesto que la multiplicidad y el paralelismo de las ac-



ciones (presente en sus propuestas anteriores) ofrece ahora un diseño más fino y acabado del carácter de cada *manipulador* que está en escena (obviamente que el de los personajes siempre ha estado).

En **Publicité urbaine**, los técnicos manipuladores, si bien imprescindibles para narrar la historia, eran más bien personajes anónimos, uniformados, que contrastaban con la especificidad de los actores caracterizados con vestuario de locutores de radio de los años cincuenta.

En **La demi finale du Water-clash**, los técnicos manipulan un



Foto: Jordi Bover.
¡Oferta! dos espectáculos por el precio de uno, Cía. Royal de Luxe.

número importante de objetos y, desde un instante de la obra, pintura, que tiraban sobre los personajes a gran velocidad. Vestidos desde los inicios con buzos, el mancharse con pintura los hacía finalmente perder todo gesto de identidad personal, en tanto que la orquesta que se situaba a los pies del grupo de música (instalado en el techo de un camión que servía de cierre al espacio escénico) estaba vestida rigurosamente de negro y blanco, lo que, a pesar de la espectacularidad de sus gestos

(romper continuamente y al ritmo de las escenas, cientos de artículos de vajilla) no ofrecía desarrollo de sus individualidades, homologándose más bien en un estado de ánimo solemne y parejo.

Esta diferencia de caracterizaciones es solucionada en forma distinta en **Roman-photo**, pudiendo el espectador leer historias paralelas que emergen de juegos y complicidades del equipo técnico y su interacción con los personajes. Crea además espacios de tránsito (preparaciones para una nueva fotografía: escena) que son un regalo para quienes exploran en las posibilidades de mezclar ficción y realidad (recordando algunas incursiones de la misma maestría, como la ofrecida por Pina Bausch, en **Bandoneón**, al diseñar una escena en que los tramoyas cambian el set en medio de la acción de los personajes).

Roman-photo ostenta la particularidad de ser el primer espectáculo de Royal de Luxe que es remontado con un equipo de actores externos a la compañía. Esto implicó una serie de desafíos. Por una parte, el de evidenciar si era o no posible remontar una dramaturgia visual y gestual en la cual la escritura comparte literalidad de parlamentos, fisicalidad del actor y visualidad de sus acciones.

Por otra parte, y a mi juicio la más radical (más aún que el ser puesto en escena exclusivamente con artistas latinoamericanos, puntualmente chilenos), el hecho de que los técnicos que aparecen en la obra ahora son actores que caracterizan el papel, no verdaderos técnicos como en la pieza original.

El re-montaje de **Roman-photo** se cristalizó gracias a la residencia que realiza Jean-Luc en Santiago de Chile, en el marco del Festival internacional de Teatro a Mil (2005) que organiza cada año Romero & Campbell, una instancia que, por sus aportes, comienza a escribir su propia página en el teatro chileno actual.

El proceso se inició desde cero, a través de un llamado amplio para participar en una audición desde la cual Jean-Luc seleccionó a los actores. Luego, durante dos meses, ensayaron apoyados en la fabricación de los elementos escenográficos por los técnicos de Royal de Luxe.

La obra fue remontada para ser idéntica a su versión original, adquiriendo, claro está, el color local desde la quinesia propia de los actores y la musicalidad del idioma español. El resultado ha sido bien aceptado en el medio, girando por importantes escenarios de América y Europa, y permitiendo la creación de una nueva compañía, **La Gran Reineta**, cuya herencia es un asunto a evaluar a futuro.

Pasemos ahora a **Petits contes negres, titre provisoire**, pieza compuesta por nueve narraciones basadas en cuentos de Camerún (creada allí en la residencia de la compañía en 1998) y que se representaba cada vez, según un orden que escogía (sin saberlo) el público, a quien se le hacía participar en una especie de rifa, desde donde salían números. Estos eran nueve (del uno al nueve) los que, seleccionados al azar, ofrecían la nada despreciable cifra de

362.880 posibilidades para encadenar las escenas del espectáculo.

Petits contes negres, titre provisoire se presentó en Europa al interior de un espacio construido por la compañía, el cual recordaba la estética de los ruedos de toro. En Chile, tuvo el acierto de ser presentado en Valparaíso, al interior de la Escuela Pedro Montt del Cerro Cárcel, cuya arquitectura neoclásica de modesta factura, ofrecía un patio rectangular idóneo, con corredores en el segundo piso.

Los cuentos narrados recreaban historias, fantasía y mitos de África, poniendo en escena fragmentos titulados: **Apolo dans la Sabane, Faits divers polygames, Mondjorodjoro, Retour de traite tiralleurs senegalais, Fait divers polyganie, L'enfant qui rebatí d'Afrique, Miami contre Ouacadoucou, Le samurai et la toriue, Les couloirs du plaisir.**

El hecho de que, cada vez, la pieza sea entregada al público vía una secuencia construida al azar, obliga al actor a iniciar una narrativa impredecible, generando un encadenamiento de escenas que transforma cada presentación y provoca una tensión que revitaliza al espectáculo. Creo comprender que su estructura flexible aporta a la postura de no representar sino de presentar una obra, en la misma dirección que Tadeuz Kantor —vía su presencia en el escenario— lo hizo con sus actores.

Renuncio de antemano a penetrar en cada cuento, puesto que esto transformaría el artículo en una

larga narrativa de acciones. Eso sí, es válido señalar que los nueve cuentos poseen en común el uso de marionetas de diferentes tamaños, la mayoría manipuladas por dos o tres actores, siendo en varios de ellos el personaje protagonista.

Todas las marionetas están diseñadas con elementos reciclados que acusan la precariedad de su origen, inscribiéndose en una poética de *arte pobre* con señales claras a sus referencias en las artes visuales. Esto se complementa con la complejidad en la manipulación de algunos de los personajes (marionetas), solucionada con creativos sistemas técnicos, invisibles bajo la piel austera de la materia que encarna a serpientes, naves espaciales, jirafas, etc.

La factura de los objetos genera también una sensación estoica, que remite al origen de la obra, la cual surgió en la residencia del grupo en Camerún, ocasión en que interactúan con la comunidad y sus artistas, creando el espectáculo en el lugar y solucionando el universo visual presionados por la precariedad económica de ese país africano.

En la estrategia de utilización del espacio de **Petits contes negres, titre provisoire** aparece una novedad. Las líneas marcadamente horizontales en sus obras anteriores son puestas en crisis y surgen verticales que dan profundidad a la escena, generando una especie de abanico compuesto por fragmentos radiales que poseen un punto de fuga en la cabina técnica que (de espalda a los espectadores y de frente al actor) mantiene un diálogo permanente, emitiendo la música y acogiendo en cada función al director del grupo. Haciendo un símil con el cine, diré que en esta obra se amplía *la profundidad de campo* del espacio escénico.

Finalmente, abordaré **Soldes! deux spectacles pour le prix d'un**, presentada en Chile en la versión 2004 del Festival Internacional de Teatro a Mil, ofreciéndose en dos contextos bastante distintos.

En Santiago, el emplazamiento fue la Plaza de la Constitución. Allí, el Palacio de la Moneda ofreció un fondo que aportó al dramatismo de algunas escenas, como aquella en que el camión de la compañía parecía quemarse, contaminando con el fuego y el humo los muros del Palacio de Gobierno.

En el norte de Chile, la obra se dio en Antofagasta, San Pedro de Atacama y dos pueblecitos, Peine y Toconce, lugares en donde el teatro actual no había llegado y en donde la obra adquirió una atmósfera de cuento de García Márquez, ya que esta narra la historia de una compañía de teatro desconocida que, apurada de dinero, encuentra un productor que les convence para presentar dos espectáculos por el precio de uno, **El enfermo imaginario** de Moliere y otro construido con trozos de piezas de Shakespeare.

El trabajo surge en un momento bastante dramático para el teatro francés, puesto que ese año se termina por ley de república las subvenciones a los intermitentes de espectáculo, asunto jurídico que afecta la economía





Pequeños cuentos negros
Cía. Royal de Luxe, Santiago, Chile

de grandes y pequeñas compañías y contra lo cual la comunidad teatral francesa reaccionó masivamente, llegando a suspender prestigiosos y antiguos festivales de teatro, a modo de protesta.

En **Soldes! deux spectacles**

pour le prix d'un, el dinamismo de la escena está ampliado con un escenario giratorio, el cual soluciona la narración de una trama que da cuenta del salto aleatorio de escenas de dos creaciones distintas².

La lección en el uso del espa-

cio de **Petits contes negres, titre provisoire** está asimilada y ahora éste es meticulosamente explorado, generando una fragmentación radial con profundidades de campo que juega incluso a confundir interior y exterior de los espacios, permitiéndonos por momentos tener acceso a los camarines y lugares privados de un recinto que ha perdido todo muro, permitiendo que deambule libremente nuestra mirada.

En pocas ocasiones es posible establecer el cruce de lenguajes artísticos con tanta fuerza, como el que permite este juego con la mirada explosiva y expansiva presente en la serie que inaugura **El vértigo de eros**, de Roberto Matta, obra en la que el espacio y el tiempo son propuestos en disolución.

Soldes! deux spectacles pour le prix d'un transforma la superficie escénica en un caleidoscopio que modifica radicalmente la percepción del espectáculo, según el ángulo en que el espectador enfrenta a la obra. El dinamismo se ve acentuado con el fortalecido desarrollo de los caracteres de todo personaje en escena, los que por primera vez demuestran tener almas individuales, multiplicando la obra a tantas narrativas como espectadores sigan a tal o cual personaje.

Con esta obra, la dinámica está establecida en cuanto a espectáculos de emplazamiento fijo, y deberemos esperar un tiempo para saber por qué derrotero su realizador avanza. ●

2. Solo como un dato de la permeabilidad que Royal de Luxe comienza a tener del arte chileno, destaco que los cuadros de **El enfermo imaginario** son musicalizados con las canciones de Eduardo Peralta, cantautor chileno.