

de una *fiesta* que aparece y desaparece para dejar muchas veces paso a la desolación o la tragedia. Estos tres ejes eran tomados en forma global, y como tales, adquirirían nueva significación, por su longitud y/o presencia permanente.

Por eso en sus obras, más que una dialéctica circular, se ve una dialéctica en espiral entre los individuos y su sociedad y su historia. Aunque se repitan momentos, estos nunca co-

inciden: en cada nueva vuelta se está en un nuevo nivel de desarrollo del personaje y de la situación, cuestión que lleva sus elementos expresivos también a subir en ese espiral, tornándose muchas veces en exagerados, y de gran volumen y colorido, el uso de los espacios diferentes que él requería para realizar sus montajes.

Pero a pesar de esta dinámica corporal y escénica, vemos en sus obras seres humanos originales e

intransferibles, pero seres humanos que no se puedan comprender sino como provenientes de grupos que los han hecho nacer, los han alimentado y les han dado sus maneras de relacionarse con ellos mismos y con la condición que les toca enfrentar.

Cuerpos coloridos y con huellas de dolor, pero poseedores de un alma que los saca de su facticidad y los eleva hacia ámbitos trascendentes como el amor, la justicia, la dignidad.

Pérez en el contexto de las poéticas

Juan Villegas

University of California, Irvine
Universidad de Chile

Los espectáculos dirigidos por Andrés Pérez transformaron el discurso teatral y visual chileno e impactaron los códigos teatrales dominantes y alteraron las expectativas de los espectadores nacionales.¹ Aunque se tiende a asociarle con el éxito nacional e internacional de *La Negra Ester*, Andrés Pérez utilizó una variedad de poéticas y puso en escena espectáculos muy diversos, sin atarse definitivamente a una modalidad teatral.

En el presente ensayo, sin quitarle originalidad, mi intención es insertar sus poéticas dentro de las tendencias transnacionales de su tiempo.² Mi

propuesta es que Pérez tendió a reutilizar tendencias teatrales transnacionales y las refuncionalizó con extraordinaria originalidad de acuerdo con las condiciones históricas, sociales y culturales nacionales. Este aspecto ya fue observado por la crítica, en especial con respecto a sus primeros espectáculos.³ A propósito de *El desquite*, por ejemplo, Juan Andrés Piña apuntaba:

Su propuesta escénica sigue los pasos del teatro de Ariane Mnouchkine, que Pérez asimiló en Francia: escenarios extensos y poblados, maquillaje saturado y expresionista, larga duración de la obra y, en general,

una marcada caracterización que precisamente, por ser tan fuerte, se aleja del costumbrismo más evidente. (Espectáculos de la otra chilenidad, 45).

Nuestra propuesta va más allá de la utilización de una característica o su asociación con una tendencia teatral. Creemos que, miradas en su conjunto, sus producciones coinciden en muchos rasgos con producciones escénicas de las tendencias más innovadoras del teatro contemporáneo, dentro de los parámetros de las tendencias teatrales que se explican sobre la base de las condiciones eco-

1. Sergio Pereira Poza comienza su revisión de las nuevas tendencias del teatro chileno con la propuesta de Andrés Pérez, por el nuevo lenguaje que impone (*Prácticas teatrales innovadoras...*, 115).
2. En una nota poco conocida el crítico de Los Angeles Times, Sylvie Drake, al comentar la puesta de *La Negra Ester* en el muelle de Santa Mónica, California, destacó numerosos rasgos de este espectáculo en relación con otras prácticas escénicas contemporáneas.
3. Su estadia en Francia y su vínculo con el Cirqúe de Soleil, además, fue un aspecto muy destacado en los comentarios periodísticos a raíz de su muerte.

Personas en búsqueda de identidades que a veces no logran, que se desvían o que necesariamente deben vivir en una ambivalencia que no les permite la felicidad, el sentido y la plenitud. Hay fracturas permanentes en los proyectos humanos y en la búsqueda del sentido, que tal vez es lo que movía todo su proyecto artístico. Hurgar en los grandes dolores chilenos en busca de un sentido es

tal vez lo que el público reconoció y buscó junto a Andrés Pérez.

Todo esto resalta, desde el teatro, el clima cultural donde vivió Andrés Pérez, y nos deja preguntas, dolores y búsquedas de plenitud provenientes de los polos más profundos en los que se mueve la vida humana y que tensionan desde el individuo a la historia y desde ésta al individuo.

Por todo esto y mucho más, pienso que su teatro es un lenguaje popular profundo, clave de nuestras preguntas actuales y que abre luces para seguir buscando en el futuro, y decantando la subjetividad de la cultura latinoamericana, que aún está en proceso de conocerse y re-conocerse a sí misma.

Por esto le estamos muy agradecidos. ●

teatralidades contemporáneas

nómicas y culturales denominadas posmodernidad o globalización. Estas similitudes corresponden tanto a códigos de la teatralidad, concepción y función del teatro, procedimientos generales –ciertos temas– y con frecuencia especificidades en la actuación, escenografía, maquillaje, iluminación, etc. Aunque también es posible apuntar la presencia de preocupaciones transnacionales y transculturales contemporáneas, como las definiciones o redefiniciones de las identidades nacionales o la sexualidad, el énfasis en este ensayo será destacar aquellas coincidencias fundadas en los códigos de la puesta en escena.

Esta inserción explica importantes aspectos de sus prácticas escénicas y hace coherente aspectos que, en apariencia, son contradictorios en sus producciones. Algunas de ellas, por ejemplo, tienden a deshistorizar

el pasado, desprendiéndolo de su conflictividad social y política, en aparente contradicción con otras de sus producciones y su expresa posición personal en las que se advierte un fuerte compromiso social. Mientras en algunas parece centrarse en problemas vinculados a lo nacional, en otras parece alejarse totalmente del mismo. Creemos que, sin abandonar el compromiso social, el rasgo característico de Andrés Pérez como director fue su constante y clara conciencia de renovación y búsqueda de nuevas formas de expresión teatral, adecuadas a las transformaciones culturales de tiempos de globalización y funcionales a la comunicación del mensajes de validez tanto nacional como transnacional. Creemos que esta pluralidad de intenciones y prácticas escénicas no corresponden a una evolución de Andrés Pérez, por cuanto ellas, a partir de

cierto momento, coexisten y no siguen un orden cronológico en su producción. En algunas ocasiones, creemos, la puesta enfatizaba la búsqueda estética; en otras, el mensaje y la creación de la conciencia social pasaban a un primer plano, sin abandonar una forma de expresión que surgiera como funcional al mismo, pero siempre consciente de la búsqueda de esa originalidad estética.

La estética de la postmodernidad

Para algunos estudiosos lo definidor de la cultura de fines del siglo XX fue la posmodernidad, la cual se puso de manifiesto en el teatro tanto por la recurrencia de ciertos imaginarios como por los procedimientos técnicos. Dentro de éstos, se ha destacado la utilización de códigos y técnicas actorales de procedi-

mientos o teatralidades de otras prácticas espectaculares, tales como mimo, circo, danza, cine. Esta tendencia de teatro multidimensional, como la denomina Wilfried Floeck, siguiendo a Alfonso de Toro, integra todos los géneros artísticos en una obra de arte total, en la cual la configuración dramática se reduce radicalmente al gesto, casi sin dejar una posibilidad de interpretación semántica. (*Teatro y posmodernidad en España* 100).⁴ En el caso de las producciones de Andrés Pérez, no se llega a la eliminación del discurso verbal, pero es evidente que los signos visuales, auditivos y gestuales se magnifican en relación con los discursos dominantes en Chile antes del regreso de Pérez al espacio escenográfico nacional.

La utilización de códigos de otras prácticas escénicas y la intensificación de los códigos visuales y auditivos son evidentes en la mayor parte de las puestas dirigidas por Andrés Pérez, aunque en ellas se hacen presente con distinta intensidad. Se advierte códigos circenses, por ejemplo, en la participación de numerosos personajes, trajes alusivos y llamativos, utilización de animales, pruebas de saltimbanquis, participación de acróbatas, pruebas físicas o acrobáticas que crean suspenso por el peligro que implican la utilización del espacio aéreo por medio de trapecistas u otros participantes,

gestualidades gratuitas o exageradas, distensión de las tensiones con la participación de situaciones cómicas o circenses, continua incitación a la participación del público e intercambio de los participantes con los espectadores. A estos elementos se agrega la música en vivo que refuerza o intensifica las acciones de los personajes, contribuyendo a la configuración del temple de ánimo de los espectadores.

Tanto *La Negra Ester* como *El desquite*, *Nemesio Pelao*, *Chañarcillo* evidencian estos rasgos. Este aspecto constituyó uno de los elementos más destacados por la crítica de *La Negra Ester*, no sólo por el nombre mismo del grupo –Circo-Teatro– sino por procedimientos utilizados en la puesta. En *Nemesio Pelao*, por ejemplo, elementos del teatro aéreo, vinculados con el circo, se manifiestan

en los personajes *imbunches*, que bajan por cuerdas al escenario y se balancean en cuerdas y trapecios.⁵ La originalidad de Pérez en este caso no está en la utilización del trapecio sino en recurrir a las creencias chilotas, lo cual a la vez, se relaciona con cambios significativos en la cultura nacional que, desde hace algunos años, ha concedido mayor importancia a las culturas y costumbres regionales en los planes de educación secundaria y en los programas de televisión.⁶

La metateatralidad del espectáculo

Otro de los códigos teatrales que recurren en la práctica escénica de Andrés Pérez es la utilización de procedimientos metateatrales, técnica que, con frecuencia, se ha considerado uno de los rasgos definidores de la postmodernidad. Una de sus formas de manifestación es enfatizar el medio más que el mensaje, atraer la atención hacia sí mismos como objetos estéticos, lo que se manifiesta en abundancia de recursos formales, la expresa conciencia de estar haciendo arte o la importancia de los objetos en el escenario como objetos en sí. Se pone en evidencia el objeto como artístico o la práctica teatral como objeto cultural u objeto ficticio, imaginario, y no reproducción o representación de la realidad. La tradicional funcionalidad de los objetos o acciones subordinadas al conflicto, por ejemplo, del teatro aristotélico-dramático, tiende a sustituirse por el gesto u el objeto en su propia esteticidad y, con frecuencia, su gratuidad.

La preeminencia de los objetos: por ejemplo, en la puesta del grupo Sombrero Verde de *El desquite*, se advirtió el énfasis en la decoración y en la actuación. La escenografía se constituyó en una acumulación de objetos asociados con lo chileno de una casa de campo en Chile tal como se ha definido de modo tradicional:⁷ el fundo de la zona central. Cada uno llamaba



4. En este ensayo Floeck analiza la tendencia en el teatro español actual.

5. Sobre teatro aéreo ver mi ensayo *La irrupción del circo en el teatro*.

6. Este aspecto a la vez se vincula con la transformación de la organización administrativa del país –regiones en vez de provincias–, los cambios en los planes de la educación nacional, donde las regiones pasaron a formar parte de los planes de estudio y el folklore ha pasado a constituirse en disciplina estudiable en las escuelas secundarias. He desarrollado este aspecto en el ensayo *A. Requena...*

7. Para *El desquite* como representativo de la chilenidad, ver Alicia del Campo.



Roxana Campos, María Izquierdo, Willy Semler, María José Núñez, entre otros en **La Negra Ester** de Roberto Parra. Dirección: Andrés Pérez, 1988.

la atención hacia sí mismos en su cuidadosa terminación, sin que su significación tributaria al desarrollo de la acción pudiese hacerse evidente.⁸ La mayor parte de estos objetos era eliminable desde el punto de vista del conflicto y, aún más, podría decirse que no constituían la creación de un ambiente como sucedía en el teatro realista. Semejante es el caso en *Nemesio Pelao* donde se da una similar preocupación en la construcción del escenario del bar, las pinturas de la escenografía. En *Madame de Sade*, esta preeminencia de objetos se manifestó en el elaborado diseño de los trajes y peinados. En *Voces en el barro* el escenario fue un espacio desnudo, en el cual los trajes de las mujeres indíge-

nas enfatizaban el detalle, sin buscar la reproducción realista, ya que el traje no correspondía a una indígena chilena o araucana.

Con respecto a la actuación, esta dimensión se manifiesta en la actuación estilizada o de gestos estilizados y exagerados, la magnificación del movimiento o el gesto detenido, obligando al espectador a concentrarse en el gesto o el movimiento. En *El desquite* hay varios ejemplos hermosos, tales como la declaración de amor de la protagonista que, parada en un pie sobre un caballo de alambre y madera, levanta la otra pierna en dificultoso equilibrio. Otro ejemplo sugerente son las posiciones en que se lleva a cabo el acto sexual,

transformando la cotidianidad o la violencia del acto en posiciones corporales no realistas. Procedimiento que se repite en *Nemesio Pelao*, en la representación del acto sexual.

Aun más evidente es el uso de la metateatralidad en el caso de hacer conciencia de que todo el espectáculo es eso: un espectáculo. Objetivo que se logra en *Nemesio Pelao*, por ejemplo, transformando el escenario frente a los espectadores o permitiendo ver la preparación de los actores para salir al escenario. Este último procedimiento ya fue usado en *La Negra Ester*, cuando los espectadores ven a los actores transformarse en personajes por medio del maquillaje o el vestirse.

8. Esta visión de la identidad nacional fundada en la tradición de la zona central, el huaso y actividades vinculadas a él se acentuó en la versión cinematográfica del texto.

El espectáculo teatral como actividad lúdica y placentera

Otra dimensión en la que las producciones de Andrés Pérez coincide con formas de producción teatral asociables con la posmodernidad es transformar la asistencia al teatro desde una experiencia comprometida y traumática del teatro social de los años sesenta y setenta, como en ciertos espectáculos de compromiso social, en una experiencia placentera, en la que se invita al espectador a disfrutar el espectáculo.

* Esta poética buscaba producir en el espectador una sensación de beneplácito no inquietante y convertir la asistencia al teatro en una experiencia grata, reforzada con actividades extrateatrales, como indica en la entrevista de Leopoldo Pulgar a propósito del anuncio del estreno de Nemesio Pelao: Sensual y sensorial, por la obra se esparcirá el olor a romero, a conejo escabechado y otras especias y, al mismo tiempo, será un espectáculo depurado con la belleza de la inocencia y la simpleza (13).

Aún en su teatro con aspiración de fuerte impacto social, Andrés Pérez buscó cambiar la experiencia de asistencia al teatro en una experiencia placentera. Vi *Voces en el barro* en las Bodegas de Matucana, en enero del año 2001, en cuyo patio de entrada a los teatros, como antesala de la sala teatral, con un fondo de objetos populares nacionales, un improvisado fogón en que se cocían y hu-

meaban fricas despertadoras de apetito, invitaba a espectadores a disfrutar de la chilenidad culinaria antes de entrar a las salas.

La teatralidad de lo popular y de las identidades nacionales

Para muchos, la poética que parecía definir las puestas en escena de Andrés Pérez fue la representación de lo popular, asociado con la chilenidad.⁹ La primera muestra de esta poética fue la puesta de *La Negra Ester*, centrada en un espacio urbano, luego *El desquite*,¹⁰ desplazada hacia uno agrario, seguidas por *Nemesio Pelao*, la que representa un espacio campesino y un pequeño pueblo de provincia, y, posteriormente, *Chañarcillo*. En estos espectáculos hay una serie de elementos comunes, tanto desde el punto de vista de la construcción de lo popular y su significación en el contexto social e histórico cultural nacional como de los códigos teatrales utilizados para configurar y comunicar el imaginario social.

A nuestro juicio, esta característica se inserta dentro de una poética de la globalización en la cual las representaciones de las identidades nacionales de América Latina tienden a concebirse como lo popular o folklórico. Dentro de la misma tendencia se incorpora la preferencia por espacios marginales concebidos melodramáticamente, sin preocupación por lo marginal como espacio de conflicto social.

Este rasgo es producto de una significativa transformación en el concepto de lo nacional. Una de las características más evidentes de la modernidad fue la formación de los estados nacionales y con ella, la necesidad de establecer rasgos definidores de lo nacional. Esta tendencia llevó al esfuerzo de los estados nacionales a suprimir las diferencias regionales en los países y constituir una imagen definidora de lo nacional: el ser chileno, argentino o español. Cada país construyó una imagen para el consumo interno y, con frecuencia, una diferente para el consumo exterior. El proceso de construcción de esta imagen es de larga historia, pero en términos generales corresponde a la imagen que los poderes culturales de cada país querían proyectar de sí mismos o de sus intereses sociales, económicos o culturales.¹¹

La identidad nacional como lo folklórico

A comienzos del siglo XXI, en tiempos de globalización económica y cultural, lo nacional adquiere una nueva dimensión. Dentro de una relación de poderes en los que los poderes transnacionales y las empresas de comunicación de masa transnacionales son determinantes, lo nacional es construido en los discursos teatrales en dos dimensiones dominantes. Por una parte, se tiende a anular las diferencias nacionales; por otra se busca acentuar la diferencia

9. Este tema constituye el núcleo de mi ensayo Andrés Pérez: Poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización.

10. Para *El desquite* como representativo de la chilenidad, ver Alicia del Campo.

11. Para dos versiones complementarias de la formación de las identidades nacionales en América Latina, ver Jorge Larraín y Néstor García Canclini. De este último, especialmente, *Culturas híbridas y Consumidores y ciudadanos*. Hago comentarios más extensos sobre este aspecto en Andrés Pérez....

tomando como elemento diferenciador aquello que define a la cultura o lo nacional como folklórico o exótico. En términos de Said, la mirada hacia lo nacional diferenciado se impregna de orientalismo desde la mirada europea.¹²

La cultura popular pasa a ser un bien vendible por su exotismo, frente a la cual la mirada del poseedor del discurso la arqueologiza, despolitiza e inserta visualmente en la clase popular al vestir y hacer actuar a sus representantes con las modalidades que el discurso de la burguesía o la aristocracia de otros tiempos, el discurso del poder, había elaborado en la primera parte del siglo XX como definidor de lo popular. De esta manera, especialmente en los espectáculos que triunfan internacionalmente se da una tendencia a representar lo típico de cada país. En el caso de Cuba, lo afrocubano, en el de Argentina, el tango.

Espectáculos argentinos que han circulado por Europa y por otros países de América Latina en los últimos años con extraordinaria frecuencia se fundan en el tango, muestran escenas de baile de tango o hay referencias al tango. Uno de los casos de mucho éxito durante varios años ha sido el *Tango varsoviano*, en el cual no sólo se escuchan tangos, se integran elementos melodramáticos del tango, sino que además se baila el tango en el escenario. De los espectáculos argentinos que circulan por los festivales internacionales de los últimos años, el número que utiliza el tango como elemento clave es impresionante.

Del mismo modo se puede pensar la abundancia de espectáculos cubanos internacionales en los cua-



Aldo Parodi y Willy Semler en *El desquite* de Roberto Parra. Dirección: Andrés Pérez. Compañía Sombrero Verde, 1995.

12. Ver Edward Said, *Orientalism*.

les predomina la inclusión de elementos afrocubanos, tanto en el uso de elementos rituales como visuales de motivos e imágenes asociables con los ritos africanos. En algunos casos, el espectáculo es esencialmente la exhibición folklórica de la tradición de bailes afrocubanos como sucede en la participación de Cutumba, Ballet Folklórico Afro-cubano de Santiago de Cuba, con el cual culminó el Festival de aquel año. El recital de Cutumba incluía una serie de viñetas de bailes o danzas "típicas" afrocubanas en distintos momentos de la historia, viñetas unidas por canciones afrocubanas que evolucionaron desde un lenguaje africano o de origen africano hasta el español. Se presentaron danzas o bailes de raigambre popular y otros de ambiente de salón. Por otro lado, hay espectáculos indiscutiblemente teatrales que se fundan en los ritos e imágenes de la afrocubanidad como es el caso de *Ruinas circulares* y *Vagos rumores*. Ambos se centran en temas, códigos culturales y teatrales que aparecen como definidores de personajes, símbolos y condiciones de lo afrocubano.

Dentro del mismo proceso aparece la caracterización de la integración en las culturas europeas. Este es el caso de El Teatro Buendía, que bajo la dirección de Flora Lauten, ha presentado en Europa, con debut en Londres, una versión de *La tempestad* de Shakespeare, con la dramaturgia de Raquel Carrió y Flora Lauten. Culturalmente, el espectáculo se sustenta en varios textos de Shakespeare, personajes y frases de tragedias del dramaturgo inglés. Este sustento cultural se integra, se funde o confunde, con las tradiciones de las religiones y ritos afrocubanos, dando origen a un producto cultural sólo posible en una

colectividad profundamente enraizada en las culturas dominantes de occidente y, a la vez, familiarizada o impregnada con las tradiciones de origen africano. Otra perspectiva, es entenderla como producto de una colectividad enraizada en las culturas afrocubanas que ha recibido la fuerte presencia de la cultura canonizada de occidente en la cual proyecta sus orígenes afrocubanos. El espectáculo esencialmente afirma la existencia de una cultura híbrida –europea y afrocubana– en Cuba o en el Caribe. La descripción oficial del espectáculo enfatiza: en el cruce de referentes, sonoridades e imágenes europeas y africanas no hay vencedores ni vencidos sino el intercambio de rito y acciones que caracterizan el sincretismo cultural propio de América Latina y el Caribe. El laboratorio de Próspero es el reino de la Utopía americana... (43). Agregar *Otra tempestad* es una reflexión sobre la herencia y la apropiación cultural. (43)

En todos estos ejemplos lo que predomina es la configuración de las identidades nacionales por sus rasgos específicos, diferenciadores del discurso de la identidad de los pueblos europeos.

Los espacios de la marginalidad

Otro de los rasgos que las puestas de Andrés Pérez comparte con dramaturgos tanto nacionales como extranjeros y que han impactado el teatro chileno es la recurrencia de espacios de la marginalidad como espacio dramático y que no constituían el centro de atención del teatro en el pasado o que, si eran incluidos, lo eran de una manera diferente. Se ubican los personajes en el espa-

cio de la marginalidad social, con cierta preferencia por el prostíbulo, sin la dimensión trágica o de protesta social como se hizo en el teatro y la literatura de los años veinte o treinta. Aún más, con frecuencia este espacio de lo popular es visto como gracioso y el espectador es invitado a sonreír. Es especialmente interesante que en esta representación de lo popular se enfatiza una dimensión melodramática, la que se manifiesta ya sea en las gestualidades o en la sentimentalidad.

En el caso de Andrés Pérez, los ejemplos más notorios son el de *La Negra Ester* y *Nemesio Pelao*. La tendencia ha adquirido una enorme presencia en el teatro y cine chilenos y abunda en el teatro latinoamericano actual.

De los muchos textos de América Latina dentro de esta tendencia, un ejemplo reciente es el de *Venecia*, de Jorge Accame, el que ha tenido un éxito extraordinario. Lola Proaño ha comentado este espectáculo afirmando *la mirada del centro se deleita a la vista de lo exótico (Miradas a la globalización, 68)*. Y agrega: *El espectador internacional, en el caso de Venecia mantiene justamente este punto de vista privilegiado de universalidad y su mirada bondadosa hacia el otro es justamente otra forma de reafirmar su superioridad (68)*.

Dentro de esta tendencia de representación de los sectores populares, Andrés Pérez coincide con otros dramaturgos y teatristas en concebirlas como un espacio arcaico y lúdico, tanto en lo que se refiere a sectores campesinos como urbanos. Perspectiva que se puede demostrar en varios espectáculos de Andrés Pérez, aunque se demuestra con más evidencia en *Nemesio Pelao*. El espacio de la ciudad, por ejemplo, se centra en un bar,

Cal igual que una parte de *El desquite*, con rasgos semejantes al prostíbulo de *La Negra Ester* con su impecable estante de botellas y licores, su mostrador y mesas, donde sucede casi toda la acción. El bar se constituye en el núcleo de la representación de la ciudad con exclusión de otros espacios ciudadanos. El otro espacio recurrente, como hemos apuntado, es el prostíbulo. Espacio que también es el núcleo de *Venecia*.

Dentro del espacio arcádico campesino, la sociedad que se describe se centra en lo familiar colectivo o lo familiar como inserto en lo colectivo. No hay referencia a clases sociales, no hay mención de un patrón para quien se trabaja y desaparecen los motivos tradicionales del teatro de protesta cuando se representaba la vida del campo.

La coincidencia en esta lectura del espacio campesino y su organización social arcádica puede pensarse en términos de antítesis de la globalización. Frente a una globalización que estimula el consumerismo y la standardización, ansiosa de objetivos de consumo y una identidad basada en el consumismo (García Canclini), los teatrístas latinoamericanos construyen un imaginario social en el que los valores de la burguesía capitalista y consumerista no existen y se los reemplaza por el mundo de sentimientos primitivistas y arcádicos. Se trata de un espacio pre-globalización, pre-industrial, sin conciencia de Freud, fuera de patrones morales, anterior a leyes vistas como represoras sobre la responsabilidad del padre, protección de la mujer y de los hijos. La música folklórica, en

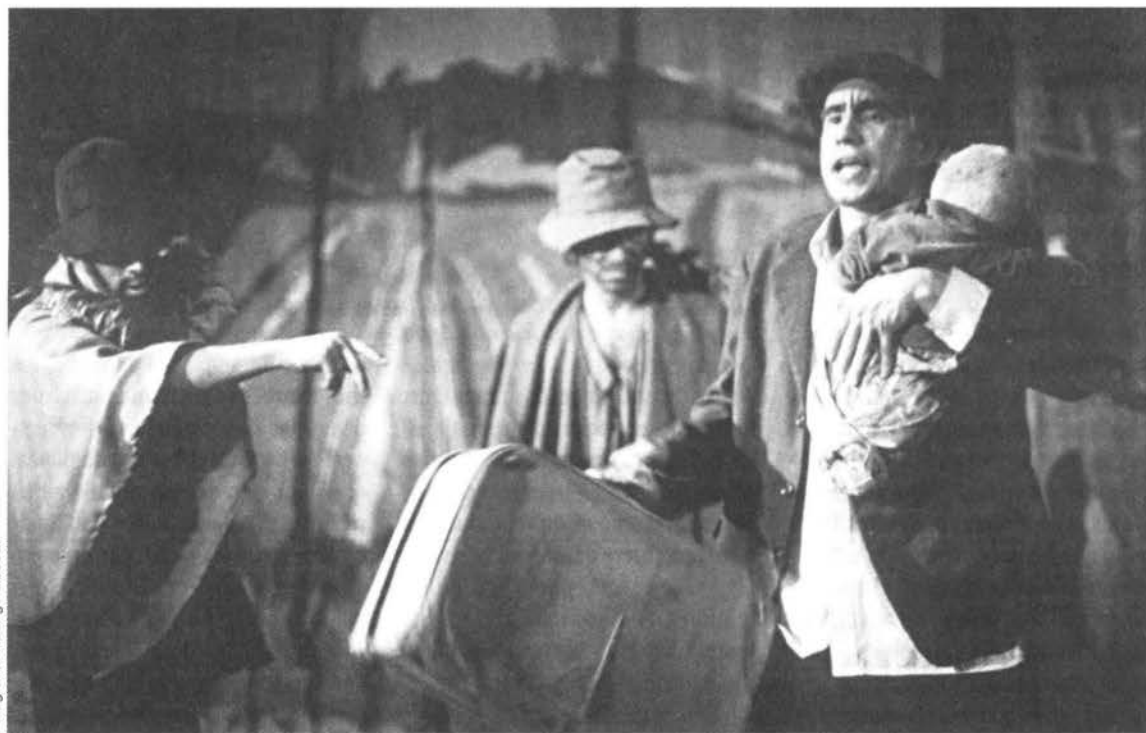
esta mirada, vendría a ser, por una parte, la reforzadora del ambiente arcádico; por otra, sin embargo, bien podría ser la protesta o la contrapartida de la música globalizada.

Lo popular como grotesco

Otra tendencia en la representación de lo popular que se observa en el teatro de la posmodernidad o de la globalización es su representación como espacio lumpenesco, tanto en el espacio escénico como la caracterización física de los personajes, especialmente, populares.

En otra ocasión he comentado este rasgo en el teatro latinoamericano a través del análisis de espectáculos recientes del Teatro de La Candelaria, dirigidos por Santiago García, con énfasis en los margina-

Fernando Gómez-Rovira en *Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?* de Cristián Soto. Dirección: Andrés Pérez, 1999.



dos. La tendencia es a la representación hiperrealista de los sectores populares, con acentuación de la estética de lo feo, realizada a través del maquillaje, la gestualidad vulgar o los tonos de voz y las expresiones verbales. En *La raya*, por ejemplo, Santiago García construye un lumpen grotesco, estentóreo, de gestualidad exagerada. Esta tendencia enfatiza la estética de lo feo, próximo al grotesco en el cual los personajes populares aparecen con máscaras o caras pintadas, como la de los campesinos, incluye creencias religiosas populares correspondientes al mundo mágico de los sectores populares según el discurso europeizante. Constituye una versión grotesca de lo real maravilloso con que se definió a América Latina desde la mirada europea. En el caso de las producciones de Andrés Pérez, esta orientación se pudo ver claramente en *El desquite*, en el cual los dos personajes campesinos que raptan a la niña son vistos con maquillaje con rayas negras que acentúa una dimensión de rostro con máscara goyesca de los cuadros de las pinturas negras. Este modo de representación se dio también en algunos personajes populares de Nemesio Pelao.

De las teatralidades exóticas

Otro de los rasgos recurrentes de los discursos teatrales de la posmodernidad con el cual coinciden varias de las producciones de Andrés Pérez es lo que he denominado la teatralidad de lo exótico, la que incluye tanto las culturas asiáticas como las de las sociedades del barroco, especialmente francés o afrancesado.

En la que podemos llamar teatra-



Fernando Gómez-Rovira (Anne) en *Madame de Sade* de Yukio Mishima. Dirección: Andrés Pérez. Compañía Gran Circo Teatro, 1998.

lidad oriental, los grupos reproducen formas de actuación, de gestualidad, vestiduras, máscaras, escenografías, del arte oriental –especialmente japonés, tal como se ha reproducido o divulgado fuera del Japón, ya sea por el cine, grabados, pinturas o grupos teatrales. El modo más sutil de esta teatralidad es la gestualidad, la que suele incluirse aún en modos de caminar o desplazarse por el escenario.

Esta teatralidad se ha integrado a una diversidad de prácticas escénicas, especialmente en el teatro y la danza.

En el caso del teatro latinoamericano esta representación había sido casi inexistente, ya sea por despreocupación de los sectores productores culturales con respecto a estas etnias o porque ellas no aparecían como social o políticamente significativas. Creemos que, en términos, generales

no se trataba de la no existencia de estas etnias en los países latinoamericanos, sino que, en su marginalidad, no se constituían en potenciales aliadas o enemigas del poder. Recientemente, sin embargo, aunque no se han incorporado personajes de origen oriental como protagonistas o antagonistas teatrales, sí se ha incorporado teatralidad oriental. En los últimos años esta tendencia se ha enfatizado con las producciones que se identifica como vinculadas al Teatro Bhuto.

Uno de los primeros ejemplos que conozco de la utilización en el teatro de esta teatralidad fue *Crápula Mácula* del grupo Barco Ebrio (Colombia), dirigida por Hoover Delgado. La historia de *Crápula Mácula* es la del cuento *En el bosquecillo* de Riunosuke Akutagawa, cuya versión más conocida es la de la película *Rashomon*. Aunque su sentido vale para todo momento histórico, la dificultad de encontrar la verdad y la pluralidad de verdades sobre un mismo hecho, lo significativo para nuestra propuesta es la puesta en que la escenografía, pintada, es de cuadro japonés, los personajes aparecen vestidos de japoneses y, a mi juicio, los personajes hablan castellano como hablan castellano los personajes japoneses en las películas dobladas al castellano. Es decir, es un espectáculo japonés realizado con teatralidad japonesa en su versión del cine japonés. Para ello, se utilizaron procedimientos y gestua-

lidades del teatro NO y, aún, de algunos motivos recurrentes en el cine japonés —el retorno de los muertos, por ejemplo.

Dentro de esta tendencia, creemos, es necesario ver la teatralidad de *Madame de Sade* y varias de las modalidades actorales de los espectáculos de Andrés Pérez.

Madame de Sade se inserta además en otra tendencia vinculable con lo exótico, la teatralidad del barroco, aunque en el caso del teatro actual implica una complejidad no involucrada en la expresión usada por Orozco Díaz. Esta tendencia se pone de manifiesto tanto en el uso de procedimientos formales como en la fascinación por insertar o utilizar historias asociadas o ubicadas en periodos vinculados con el esplendor de formas manieristas, barrocas o rococó. Junto a la interpretación del regreso a los fundamentos de la modernidad que proponemos, lo definidor de este barroco o el rococó es que son vistas como culturas exóticas. Tanto en el cine como en teatro se ha visto una recurrencia de historias ambientadas en la alta burguesía de fines del siglo XVII y del XVIII, con personajes con pelucas, caras empolvadas, zapatos de charol y grandes hebillas, rincones de palacios, salones de la alta burguesía. En estas prácticas escénicas, este ambiente se ha caracterizado como decadente, al mismo tiempo que emerge como un espacio de sibaritismo sensual, erótico, de gustos exquisitos, despreocupado por

los problemas sociales de su tiempo o en el que las creencias religiosas carecen de importancia.

Esta manifestación se da tanto en el teatro de sala como en el teatro de calle, tanto en el teatro español como en el latinoamericano y el cine contemporáneo. En otra oportunidad he propuesto que es posible pensar esta tendencia como una parodia de la cultura de occidente a partir del Renacimiento.¹³

Un ejemplo notable de esta modalidad es *De monstruos y prodigios*, de Jorge Kuri, de gran éxito en la ciudad de México y en otros espacios escénicos mexicanos e internacionales.¹⁴ La historia centrada en las de los *castrati* parece reconstruir un periodo, con el formalismo, la exuberancia, la complejidad formal de la lectura que la historia ha hecho del periodo, pero cuyo significado implica el cuestionamiento de un modo de existencia que constituye el núcleo del imaginario representado en el texto mismo: el arte como absoluto, como sentido de la vida, reforzado con un discurso científico justificador.

En el teatro de calle español esta construcción de teatralidad rococó se advierte en *Barroco-roll* del grupo Teatro del Azar, el que se autocaracteriza como *Con una estética basada en el barroco, actualizada y modernizada* (XV FIT 121). En este caso, en realidad, más que una estética del barroco se trata de una teatralidad externa de un supuesto barroco en

13. En el caso del teatro latinoamericano hace algunos años Ramón Ramos Perea en *Mistiblu* toma el tema del Marqués de Sade. Ver el texto en *Gestos 10* (Noviembre 1990): 113-148. En el cine son varias las películas que han enfatizado esta visión del periodo. Por ejemplo, *Amadeus* o *Relaciones peligrosas* o *Quills*.

14. La vi en la ciudad de México y en el FIT de Cádiz (1999?). En cada lugar hubo diferencias notables en la puesta en sí y en las reacciones de los espectadores. He comentado este aspecto en mi ensayo *De monstruos y prodigios: la historia de los castrati y la decadencia de la cultura y la estética de occidente*.

cuando los personajes aparecen vestidos con trajes asociables al período, pelucas, rostros pintados, trajes con vuelos y bordes de piel, los colores, personajes de la corte, incluyendo el rey, sus sirvientes. La lectura del siglo XVIII como atracción por lo externo exótico que mencionamos anteriormente es más evidente en este espectáculo, el cual constituyó una parodia grotesca, aunque su énfasis en las heces del rey y el humanizar al gobernante bien podría ser construida como la sátira de un sistema de gobierno. Por otro lado, la tendencia a la vez se pone de manifiesto en la fascinación por el teatro español del barroco, en el cual se enfatiza la aparatosidad formal, las conductas puestas de manifiesto en la exterioridad y el manierismo de los personajes.

Sólo dentro de estas últimas tendencias se entiende bien *Madame de Sade*, en la que Pérez practicó una poética neobarroca, integrada con el exotismo del siglo XVIII, el rococó francés y elementos del teatro japonés, tanto en la gestualidad como la apariencia corporal. Poética que en este caso se la reutiliza para plantear el tema de la identidad sexual y las relaciones de poder.¹⁵

La teatralidad testimonial de la denuncia social

Este desplazamiento de función no significa naturalmente la desaparición de la denuncia social, pero sí implica una disminución del teatro social como texto canonizado fuera de sus lugares de origen y una tendencia a la preocupación por la elab-



Andrea Ubal, Elizabeth Vera, Marcela Silva, Angélica Martínez y Carolina Araya en *Voces en el barro* de Mónica Pérez. Dirección: Andrés Pérez. Festival Teatro a Mil, enero 2001.

boración formal, la que en algunos casos, como hemos visto, alcanza un formalismo, neobarroco o manierista. Este teatro social, sin embargo, también se ha puesto de manifiesto en una poética de denuncia en la cual tiende a desaparecer la exuberancia del escenario o de la actuación y busca reducir la espectacularidad a cuerpos que hablan, donde el énfasis está en el discurso verbal, donde el discurso verbal se hace testimonial, es decir, los personajes constituyen testimonios de las denuncias.

Es indiscutible el compromiso social de Andrés Pérez en su vida personal tanto como en su teatro. Esto se manifiesta especialmente en sus primeras producciones de teatro de calle, en forma implícita en algunos de sus espectáculos mayores y en algunos espectáculos en forma directa. Lo que no hizo, sin embargo, fue lo que tradicionalmente se ha llamado teatro político en

el cual la denuncia de las condiciones es explícita. En todas sus producciones, creemos, Andrés Pérez se consideró primeramente artista, por lo tanto buscó una realización estética aún cuando se esforzaba por llevar al cuestionamiento de una situación social.

Dentro de esta tendencia la práctica teatral de Andrés Pérez es semejante a la de otros directores comprometidos, quienes en tiempos de globalización modificaron considerablemente los procedimientos teatrales, sin perder su antigua posición política. Este desplazamiento de función no significa naturalmente la desaparición de la denuncia social, pero sí implica una disminución del teatro social como texto canonizado fuera de sus lugares de origen y una tendencia a la preocupación por la elaboración formal, la que en algunos casos, como hemos visto, alcanza un formalismo, neobarroco o manierista. El teatro so-

15. Para un análisis de este espectáculo, ver Mario Rojas *El interculturalismo...*

cial ha llegado a ser más complejo en sus formas de expresión.

Este teatro social, sin embargo, también se ha puesto de manifiesto en una poética de denuncia en la cual tiende a desaparecer la exuberancia del escenario o de la actuación y busca reducir la espectacularidad a cuerpos que hablan, donde el énfasis está en el discurso verbal, que se hace testimonial, es decir, los personajes constituyen testimonios de las denuncias. Esta tendencia al teatro testimonial se ha observado con frecuencia dentro de tendencias feministas. Un ejemplo reciente es **Kuñña Rekové**, del grupo paraguayo La Farándula, dirigido por Edda de los Ríos, en el cual los personajes utilizan textos de entrevistas a mujeres campe-

sinas y los verbalizan casi directamente a los espectadores.

A esta tendencia se corresponde **Voces en el barro** de Andrés Pérez. Aquí desaparece la dimensión lúdica en el uso del cuerpo y se recurre a una poética de la corporalidad de lo estático.¹⁶ En este espectáculo se ven seis mujeres indígenas que cuentan sus historias de opresión, sufriendo, para ir entregando progresivamente la autoconfesión de la culpa y las causas de la misma. Durante todo el transcurso del espectáculo las seis mujeres están paradas, una al lado de la otra, sin desplazamientos en el escenario, por lo tanto todo el énfasis está en las palabras. Las mujeres aparecen vestidas de indígenas y, al comenzar el espectáculo, con los tra-

jes mojados, goteando, proceso que sigue durante el espectáculo creando unas pozas de agua en los pies de cada una de ellas. La clave de esta imagen me la explicó el propio Andrés Pérez quien señaló que él, basado en su experiencia, asociaba cárcel con agua y humedad.¹⁷

Andrés Pérez como director y productor teatral, hemos dicho, representó una de las constantes del teatro chileno actual en su búsqueda de innovaciones estéticas. Dentro de esta búsqueda de renovación, Pérez representa la actualización vinculable a su re-utilización y transformación de estéticas fundadas en tendencias transnacionales; pero adecuadas y funcionales a las nuevas condiciones chilenas de la nueva democracia. ●

Bibliografía

- Boal, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Del Campo, Alicia. *Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en El desierto*. Del escenario a la mesa de la crítica. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997. 137-148.
- Drake, Sylvie. N. Ester: more fun than a 3-ring Circo. Los Angeles Times Friday, September 14, 1990, OC/F12.
- Floek, Wilhem. *Teatro y posmodernidad en España*. Teatro (verano-otoño 2001, num. 3: 100-106.
- García Canclini, Néstor. *De ciudadanos y consumidores*. México: Grijalbo, 1995.
- García Canclini, Néstor. "Políticas culturales y crisis del desarrollo: un balance latinoamericano", *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987. 13-61.
- González Mardones, Fernando. *Nuestra actual temporada: tres hitos teatrales chilenos del siglo XX*. Programa de mano: Chañarillo Teatro Nacional Chileno.
- Hornby, Richard. *Drama, metadrama and perception*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, London, 1986.
- Hurtado, María de la Luz. *Escenificaciones de la tragedia popular y clásica*. Teatro Celcít, año 6, num. 7 (1996): 32-35.
- Larrain Ibáñez, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América*

- Latina. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1996.
- Proaño-Gómez, Lola. *Miradas a la globalización desde la escena latinoamericana*. Discursos teatrales en los albores del siglo XXI. Juan Villegas, Alicia del Campo, Mario Rojas, editores. Irvine: Ediciones de GESTOS, 2002: 57-77.
- Pereira Poza, Sergio. *Prácticas teatrales innovadoras en la escena nacional chilena*. 115-126.
- Piña, Juan Andrés. *Espectáculos de la otra chilenidad*. Teatro al Sur, 3 num. 4 (mayo 1996): 41-45.
- Pulgar, Leopoldo. *De Buenos Aires al campo*, La Tercera. Viernes 24 de septiembre, 1999:13.
- Rojas, Mario. *El interculturalismo teatral y Madame de Sade*. Discursos teatrales en los albores del siglo XXI. Irvine: Ediciones de Gestos, 2001: 109-125.
- Villegas, Juan. *Andrés Pérez: Poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización*. Apuntes (2000):
- C. *La irrupción del circo en el teatro*. Propuestas escénicas de fin de siglo. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1999. 151-172.
- C. *De monstruos y prodigios: la historia de los castrati y la decadencia de la cultura y la estética de occidente*. CELCIT
- C. *De la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2001
- C. *María Asunción Requena: éxito teatral e historia literaria*. Latin American Theater Review, 28/2 (Spring 1995): 19-38.

16. Yo la vi en una de las salas de Las Bodegas de Matucana en enero del 2001.

17. En comparación con el espectáculo paraguayo, se me hizo más evidente la disciplina estética de Pérez, quien rechazó toda posibilidad de dinamismo escénico o folklorización del espacio.