



Andrés Pérez: Poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización

Juan Villegas

University of California, Irvine
Universidad de Chile

Nemesio Pelao, basada en el texto *Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?* de Cristián Soto, y producción escénica de Andrés Pérez con la Compañía Gran Circo Teatro, constituye una de las varias propuestas escénicas con que Andrés Pérez ha impactado y renovado el teatro chileno de la instancia de la nueva democracia.¹ Dentro de esta propuesta lo definitorio pareciera ser la representación de lo *popular* o la aproximación a una percepción de lo *nacional* en que se enfatiza un concepto de lo *popular*. La primera muestra de esta poética fue la puesta de *La Negra Ester*, centrada en un espacio urbano, luego *El desquite*, desplazada hacia uno agrario, seguidas por *Nemesio Pelao*, la que representa un espacio campesino y un pequeño pueblo de provincia, y, recientemente, *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.²

Varios críticos han señalado rasgos característicos y recurrentes en la poética teatral de Andrés Pérez y, en algunos casos, sus seguidores. María de la Luz Hurtado, por ejemplo, sin intención de configurar la poética, señala algunos de sus rasgos: motivos propios o recurrentes en el melodrama, despliegue de efectos escénicos, ejecución musical en vivo, utilización de elementos circenses. Hurtado, en cierto modo condensa su descripción al señalar

atinadamente que constituye *una estética barroca, ahora gruesa como de gran guiñol de arte callejero y popular...* (*Escenificaciones...*, 34).

Juan Andrés Piña, refiriéndose a *La Negra Ester*, apunta rasgos semejantes:

Los versos de Parra son el punto de partida para una puesta en escena donde se mezclan el teatro, el circo callejero, el tango, la cueca, los personajes populares, el lenguaje casi del lumpen y un buen trozo de la historia de Chile. (Espectáculos..., 43).

Nuestra propuesta es que la poética teatral de Pérez se inserta en una tendencia contemporánea en Chile y América Latina –algunos de cuyos aspectos son considerados como definitorios de la postmodernidad teatral–. Esta poética corresponde a una concepción de la cultura y de la identidad nacional en tiempos de globalización. Constituye una poética transnacional que tiende a satisfacer tanto a espectadores nacionales como internacionales por medio de la construcción de un imaginario en que se privilegian ciertos sectores sociales vistos desde una perspectiva transnacional, aparentemente no comprometida, y que define lo nacional –para el espectador internacional– como lo exótico y, en los países individuales –revitaliza lo que la tradición ha definido como la identidad nacional al enfatizar lo folklórico. 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 o, en muchos casos, picaresca.

Desde el punto de vista estético-teatral, los practicantes de esta poética buscan sustituir el discurso funda-

1. La vi en Santiago el 3 de febrero del 2000 en la sala 1 Teatro San Ginés (Barrio Bellavista, Santiago).

2. Con respecto a *El desquite*, por ejemplo, ver Alicia del Campo.

do predominantemente en signos verbales por uno integrador de signos de una pluralidad de discursos y prácticas escénicas, que utilizan tanto signos verbales, visuales como auditivos u olfativos, transformados en familiares para espectadores potenciales de varios sistemas culturales. Esta poética busca 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"* (De Buenos Aires al campo, La Tercera. Viernes 24 de septiembre, 1999, p.13).³

Andrés Pérez ha construido con estos espectáculos una poética teatral concomitante con los cambios sociales nacionales y funcionales a la percepción de lo nacional propio de una cultura dominante en tiempos de globalización y que corresponde, a la vez, a las políticas culturales de los sectores hegemónicos de la sociedad y la política chilenas de la *reconciliación y concertación nacional*.⁴ En este ensayo, sobre la base del análisis de algunos aspectos de Nemesio Pelao, bosquejaremos tanto el imaginario social construido por Pérez como algunos aspectos de su poética y el contexto que explican a ambos.

La concepción de lo popular en una sociedad globalizada y aparentemente satisfecha

En el caso de estas producciones, tanto el propio Andrés Pérez como la mayor parte de la crítica celebra su representación de lo popular y lo nacional. Juan Andrés

Piña, refiriéndose a *El desquite* y *La Negra Ester*, ha señalado:

De esta manera una y otra obra han consolidado en el imaginario colectivo no sólo la continuidad de una estética específica, sino una temática pocas veces presente en el teatro nacional: los temas de la chilenidad rural, enfocados desde una óptica no estrictamente realista ni criollista. (Espectáculos de la otra chilenidad, 41)

Andrés Pérez, en varias entrevistas, se ha referido con frecuencia a esta tendencia como una continua línea dentro de su producción. Es evidente en la cita de la entrevista de Pulgar: *Una fiesta para toda la familia, un rito colectivo en un ambiente donde la celebración es vivir.* (p. 13). En otra entrevista, Andrés Pérez vuelve al Trolley, del 15 de agosto de 1999, en El Metropolitano, se recuerda: *Mientras se define el elenco, Pérez adelanta que el texto le ha sugerido inocencia y alegría* (p. 29). Lectura que confirma Pedro Labra H., quien comenta en diciembre de 1999: *De tan sencilla e ingenua, parece un cuento infantil para adultos, con personajes fantásticos y todo.*⁵ El mismo Labra se refiere también a los efectos en el espectador: *La puesta funde éstos [los arreglos vocales] y otros elementos dispares en un conjunto cálido y jocoso, de encanto arrebatador...*

Por su parte, Juan Andrés Piña describe a propósito de *La Negra Ester*:

En el espectáculo se escenifica una porción de la cultura popular chilena, donde la música, la entonación del decir, el movimiento, la gestualidad, la vestimenta y los espacios están arraigados en una cultura común a las clases sociales y los niveles educacionales (Espectáculos..., 43).

La tendencia también se observa en la reciente puesta de Chañarcillo dirigida por Pérez, en la cual, según el Programa de mano y en palabras de Fernando González Mardones: *tomaron la opción de resaltar la chilenidad. Y en esa exaltación de lo nuestro, ambos [Pérez y Acevedo Hernández] son precursores que cambian el teatro que les precedió.*⁶

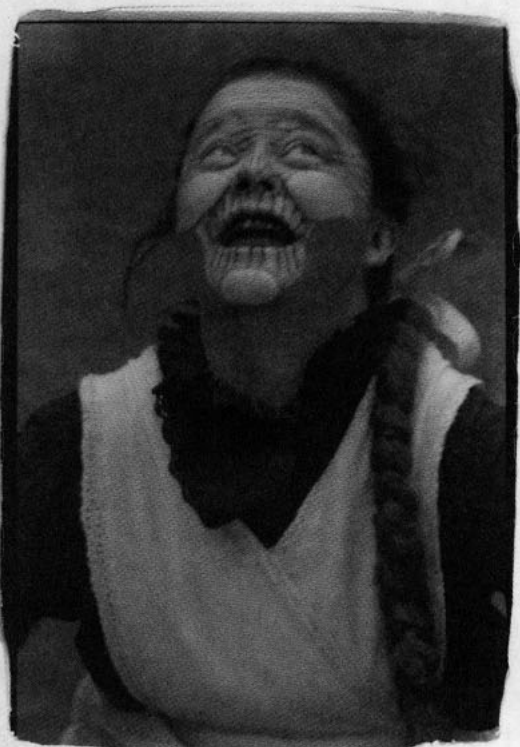
Para hacer más evidente el significado de la propuesta de Pérez, es preciso hacer un poco de historia. En los

3. A propósito de la puesta de Popul Vuh, un comentario periodístico cuenta: *Al cierre de cada función, los espectadores son invitados a participar de una fiesta popular, en la que la música, el baile y los deliciosos choclos cocidos lo son todo.* (La Cuarta, 6-IV, 1999, p. 18).

4. Para la interrelación identidad nacional, cambios sociales y la ideología de los definidores de esa identidad, ver Jorge Larraín. García Canclini define el concepto de política cultural: *Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.* (Políticas culturales..., 26)

5. Publicada en Wikén, El Mercurio, 3 de diciembre de 1999. Cito por reproducción de El Mercurio Electrónico.

6. Esta frase sería interesante de discutir extensamente, ya que el propio Acevedo Hernández en sus *Memorias* se quejaba de que los directores y dueños de teatro en su tiempo permitían incluir al campesino en el escenario sólo si se incorporaban cuecas y tonadas.



Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?
Mariana Muñoz como la Mamita.

años sesenta, el concepto de lo popular se vinculó con los sectores sociales favorables no sólo al cambio social sino que, en algunos casos, claramente comprometidos con la revolución socialista. Para muchos dramaturgos latinoamericanos, la función del teatro era contribuir a ese cambio social y, en algunos casos, se trataba de re-contar la historia desde el punto de vista del vencido (Buenaventura). El ejemplo representativo de esta concepción fue Augusto Boal, quien analiza varias formas de teatro popular. Su principio básico era: *Para ser popular, el teatro debe abordar siempre los temas según la perspectiva del pueblo, vale decir, de la transformación permanente, de la desalienación, de la lucha contra la explotación.* (Técnicas latinoamericanas de teatro popular, 29).

El contraste entre el concepto de los sesenta y la concepción implícita en las citas sobre el teatro de Andrés Pérez no puede ser más radical. Aún más, se podría argumentar que el modo de representación de lo popular en estos espectáculos de Andrés Pérez sería calificada por Boal como *antipopular*, tanto si fuese dirigido a espectadores de sectores populares como de la burguesía, por

cuanto no contribuirían a crear conciencia de la necesidad de la revolución, enfatizan la alegría y sus espacios de diversión. Aún más, esos espacios de diversión –el prostíbulo y el bar– se asociaban con la degradación de la voluntad revolucionaria o con las actividades degradadoras, tales como la prostitución y el alcohol. Casi en términos de Boal, se podría decir que configuran los personajes en una estereotipación folklórica o *populista*, leen el pasado como una historia sin conflictos sociales y celebran la irresponsabilidad y degradación social.

Aunque pudiera parecer que utilizar la perspectiva de Boal para interpretar las producciones populares de Pérez es carecer de perspectiva histórica, la comparación, sin embargo, evidencia una de las transformaciones más significativas del teatro latinoamericano de los últimos diez años y es, a la vez, indicio de los cambios en la función de la cultura y el teatro en algunos espacios sociales latinoamericanos en tiempos de globalización y postmodernidad. Por otra parte, el éxito de estos espectáculos en todos los sectores sociales, su utilización de algunos de sus aspectos en otras prácticas escénicas (teatro y cine, por ejemplo) evidencia que su representación satisface tanto a los sectores de la llamada *alta cultura* nacional como aún a los propios sectores representados.

El espacio arcádico y lúdico

Nemesio Pelao configura dos espacios de lo popular. El campesino y el del pueblo chico de provincia, aunque las referencias personales de Cristián Soto, el autor del texto, indican que se trata de Talca, en los años cuarenta y cincuenta. En ambos se dan situaciones humanas vinculables al melodrama (madre soltera, hijos sin padre, *el huacho*, mujeres en bares y expuestas a los deseos de los hombres, el viejo con poder –el General Muñoz– enamorado de la jovencita inocente, el enamorado joven y pobre a quien la joven ama, la sociedad en tiempos de control por parte del ejército, etc.) Estas situaciones, sin embargo, no son presentadas en su dimensión trágica o en sus nefastas consecuencias sociales sino que integradas en una sociedad de gente de buena voluntad, sin ánimo de destruir al adversario, de buen corazón, dispuestas a colaborar con el individuo en desgracia y, básicamente, feliz.

El espacio campesino es visto –marcado por la escenografía que sirve de trasfondo a las escenas campesinas– como un espacio agrario sembrado, luminoso, en el cual no se enfatiza el trabajo de la tierra sino los instantes

del ocio, de la entretención. La descripción visual es reforzada por los elementos musicales, que aluden a lo folklórico y a lo *popular* tradicional, con matices de las arpilleras que estuvieron de moda en los setenta como *producto popular* a nivel nacional e internacional.

El espacio de la ciudad se centra en un bar, —al igual que una parte de *El desquite*, con rasgos algunos 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 bar alcanza una vez más el espacio arcádico, lúdico, el espacio que excluye los problemas personales o sociales, que tiende a atraer a ciertos personajes *populares*: el borrachito, el amigo de la dueña, el ayudante o los ayudantes, cierta clase de mujeres, los militares o representantes de empleados de empresas públicas o privadas. Todos ellos en disfrute de la alegría, motivada por el alcohol que hace a los personajes simpáticos, bosqueja una sexualidad en su dimensión sentimental o cómica —evidenciada en los gestos exagerados— el sentimentalismo y la protección de los débiles.

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 representaba la vida del campo. El problema es personal —la mujer embarazada— y el desconocimiento o la imposibilidad de identificar al padre entre los dos posibles candidatos. El sistema para identificar al padre —una serie de concursos y competencias asociables con las fiestas patrias— enfatiza el carácter ingenuo, primitivo, alegre del espacio arcádico y afirma la intrascendencia de la afirmación del padre y la falta de consecuencias sociales del hijo abandonado. Tampoco hay referencia a una protesta moral ni censura de las costumbres que llevan al alcoholismo. El espacio campesino, como el estatismo y los colores luminosos de la decoración —que recuerdan las arpilleras comercializadas, se construye como un mundo de la Edad Dorada del Quijote en una dimensión farsesca, reforzada por los trajes, los rostros pintados, las gestualidades, la música en vivo de la que fluye nostalgia o refuerza paródica y circense los gestos de los personajes.

La representación de las fuerzas del orden

Un aspecto relevante de la propuesta se manifiesta en el modo de representación de las fuerzas armadas. La producción teatral de izquierda en los sesenta representó al ejército y carabineros como las fuerzas del mal, aliadas a los poderosos y represores del pueblo. Durante el gobierno militar en Chile se intensificó la dimensión de la violencia del ejército. Un ejemplo de esta lectura fue, por ejemplo, *Pachamama* puesto en escena por el Teatro de la Universidad Católica, en el cual un dictador impide al pueblo la construcción de la barca y el viaje hacia el mar, símbolo de la libertad. En *Nemesio Pelao* esta connotación de la violencia y la represión desaparece y se construyen unos representantes del ejército, bufonescos, simpáticos, no crueles ni *odiables*. La relación de los personajes del bar con los del ejército no son de antagonismo, excepto que el entusiasmo del General Muñoz, cuya novia es Elena, la hija de doña Chela, la dueña del bar, se ve como el obstáculo para que se realice el amor de Nemesio y Elena. Sin embargo, el General no se ve como un aprovechador y explotador, ya que en realidad se quiere casar y, si fuese todo práctico, le ofrece una mejor situación. Lo más importante, sin embargo, a mi juicio, es que esta representación del militar del pasado, de los años cuarenta y cincuenta ni es realista ni es histórica, pero factible en un imaginario social ahistórico en el cual el espectador lo acepta como lúdico intrascendente. El General Muñoz es un general de sainete o de zarzuela cómica.⁷ Esta dimensión se pone de manifiesto en la apariencia —el uniforme—, los movimientos, la gestualidad de los personajes, desplazamientos, la voz y, especialmente, los elementos musicales o sonoros que acompañan, refuerzan o parodian algunos de sus movimientos. Dentro de los muchos ejemplos, hay uno en que el General parece enojarse y la música da un tono amenazante al gesto, pero luego los movimientos llegan a ser lentos y todo se transforma en

7. Según el texto, la acción comienza en 1931, lo que ubica a la historia en un álgido período de la historia de Chile: la República Socialista, el segundo gobierno de Arturo Alessandri, el Frente Popular y Pedro Aguirre Cerda, el gobierno de González Videla. Según el autor, Nemesio llega a Talca el 46. Hay que recordar que la Ley de Defensa de la Democracia, que declara ilegal al Partido Comunista, es de 1947, es la culminación de una enorme crisis social, vinculada a altos precios, desempleo, huelgas, movimientos sindicales y estudiantiles.

una especie de ballet de movimientos lentos, exagerados y gratuitos. A ello sigue el discurso del General quien afirma *poner en orden la justicia*. Este discurso, que podría considerarse como su proclama política, va acompañado de ritmo musical ligero, que le quita trascendencia. Andrés Pérez, como en otros aspectos, se inserta en una de las tendencias evidentes de la poética teatral contemporánea o de la postmodernidad en que las fuerzas armadas son representadas con rasgos bufonescos y circenses, pero sin ser amenazadoras.

La representación de lo nacional y lo popular en tiempos de globalización

La sustitución del marxismo y el socialismo en varios países de América Latina por sistemas económicos de libre empresa y fuerte presencia de las transnacionales tanto en lo económico como en sistemas de comunicación —la globalización— ha conducido hacia específicos modos de representación de lo nacional. Uno de sus rasgos contemporáneos pareciera ser la disminución del énfasis en el

concepto de patria y de proyectos nacionales específicos y diferenciadores. Para algunos, se ha tendido a hacer desaparecer las fronteras tanto en lo cultural como económico y los espectadores nacionales se han transformado en espectadores transnacionales a los cuales el *marketing*, el cine o la televisión les ha proporcionado una competencia cultural y visual transnacional. En algunos casos, apunta García Canclini en *De ciudadanos y consumidores*, se ha sustituido la identidad nacional por la identidad en el consumo. Por otra, en la práctica, lo nacional se ha convertido en un objeto de cambio, objeto vendible tanto a nivel interno como internacional. Esta última tendencia fuerza definir visualmente lo nacional como lo diferente —en cierto modo, retorno a la estética de lo exótico o del *orientalismo* de que habla Said, como representativo de lo nacional.

La postmodernidad en la representación de los sectores populares es el anticipo de la transnacionalización de las culturas en tiempos de la economía de la globalización y las transnacionales. Al parecer, los sectores populares adquieren importancia al verse representados en el escenario y esta representación acentúa ciertos rasgos (físicos, lingüísticos, gestuales) que la tradición había venido a asignar a lo popular. Se atrae la mirada hacia *lo popular*, sin embargo, ya no para destacar o llamar la atención hacia su lucha de reivindicación social o cultural, ni tampoco para construir *al personaje del pueblo* como prototipo del marginado y su reivindicación en la primera instancia de la revolución social. La cultura *popular* pasa a ser un bien vendible en 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*.

En el caso de Pérez y la tendencia que aquí comentamos, en vez de cuestionar *lo nacional* establecido por la tradición, lo retoma, lo enfatiza y lo proyecta en el primer plano como *verdad* esencial, asociando a esa construcción las significaciones de mundo arcádico, ingenuo y natural. Esta dimensión es más perceptible en Nemesio Pelao.

Consideramos que el modo de representación de lo popular en Andrés Pérez corresponde a una de las tendencias del teatro latinoamericano actual en la cual se enfatiza la dimensión pintoresca de los sectores populares y se atenua el componente de crítica o conflicto social. Aunque

Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?

Ivo Herrera y Juan Olavarrieta.



hay numerosos directores teatrales latinoamericanos que, con nuevos códigos teatrales, siguen pensando el teatro como instrumento de cambio social, hay muchos otros que, en su proceso de actualización teatral, producen espectáculos con rasgos semejantes a la poética de Andrés Pérez. Uno de estos ejemplos podría ser Santiago García que, con el Teatro de La Candelaria, significó uno de los símbolos del teatro *comprometido* y que en algunas de sus últimas producciones construye espectáculos con algunos rasgos semejantes a los del Gran Circo Teatro: énfasis en los marginados, representación hiperrealista de los mismos, códigos de circo y farsa, acentuación de la estética de lo feo, pintura de la cara de los actores que parece que usan máscaras. En la *raya*, de Santiago García, por ejemplo, construye un lumpen grotesco, estentóreo, de gestualidad exagerada. Algunos de estos elementos se dan también en su versión del *Quijote*. En algunos casos 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, e incluye creencias religiosas populares correspondientes al mundo mágico de los sectores populares según el discurso europeizante.

La tendencia, a la vez, casi paradójicamente, involucra con frecuencia la desnacionalización y la apropiación de signos culturales, sin justificación coherente. Este es el caso de *Los enemigos*, de Sergio Magaña en la puesta del Instituto Nacional de Bellas Artes, que fue dirigida por Lorena Maza y realizada por un equipo integrado por Luis de Tavira, David Olguín, Tolita Figueroa y Lorena Maza en la ciudad de México en 1990.⁸ En esta puesta —basada en el *Rabinal Achí*— con la justificación que se trata de *reconstruir* la mirada del europeo del siglo XIX, los *nobles mayas* aparecen vestidos como criollos o personajes de una aristocracia francesa o española del siglo XIX. Esta versión constituye una mirada hacia el pasado indígena en la que se ha atenuado —o desaparecido— la identificación indígena-revolución latinoamericana, se enfatiza la representación ahistórica del indígena, asumiendo una perspectiva postcolonial en que se busca crear conciencia que la mirada hacia América Latina y sus culturas consti-

tuye una construcción cultural mediatizada por el cristallino del europeo.

En otras palabras, en tiempos de postmodernidad y globalización en América Latina, *el pueblo*, campesino o indígena, se constituye en una construcción cultural cuyos rasgos no se justifican en una realidad sino en otras construcciones culturales.

Los códigos de la teatralidad de la globalización

El carácter transnacional de los códigos teatrales es una característica constante de las producciones teatrales. En todo momento histórico, los códigos teatrales utilizados en un espacio coinciden o tienen sus raíces en los códigos teatrales de otros espacios culturales reutilizados o refuncionalizados en los espacios específicos. En 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 de *vanguardia*. En el período contemporáneo, sin embargo, esta tendencia se ha intensificado, ya sea bajo la justificación de la existencia de unas *esencias* transnacionales o por consecuencia de la transnacionalización de las culturas, motivadas por medios masivos de comunicación, la cultura de las transnacionales, el rompimiento de las fronteras culturales o la desnacionalización de las culturas.

En el caso de Pérez y otros dramaturgos latinoamericanos, los códigos teatrales se insertan en las tendencias de avanzada en los discursos teóricos sobre el teatro y las prácticas teatrales de los epígonos europeos de los últimos diez años: Grotowski, Barba, Mnouchkine.

Uno de los procedimientos más asociados a la postmodernidad ha sido el de la metateatralidad. Esta recurrencia se explica porque uno de los rasgos definidores de la postmodernidad en el arte sería la conciencia de que el producto cultural es una creación, por lo tanto se le recuerda constantemente al receptor del carácter de *constructo* del objeto artístico. Una de las técnicas con que se evidencia esta concepción vendría a ser la explicación del proceso de construcción del objeto y que, en el teatro, se pone de manifiesto por medio de la metateatralidad, entendida en uno de los sentidos propuestos por Hornby: conciencia implícita y manifiesta del proceso de hacer arte, la conciencia de escribir y la escritura fundada en otros textos. Generalmente, el proceso en el texto es-

8. Luis de Tavira es un director que se ha caracterizado por sus atrevidas e imaginativas puestas en escena. Algunos estudiosos lo consideran el director más importante de la postmodernidad teatral en México.

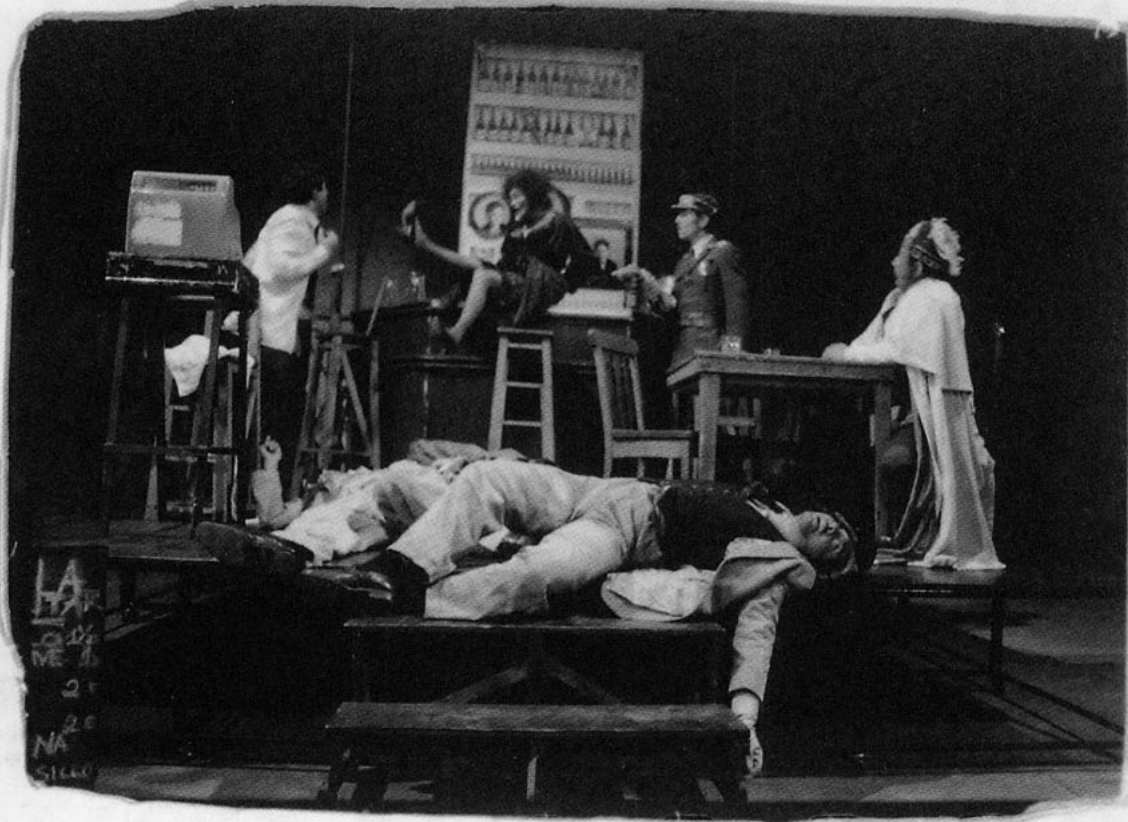
pectacular cancela toda posibilidad de ser percibido como verdad o realidad y contribuye a establecer una distancia afectiva entre el espectáculo y el espectador. Distancia que, con frecuencia, facilita lo cómico, la risa, si hemos de creer a Bergson.

En el caso de Nemesio Pelao se pone de manifiesto en numerosos rasgos y contribuye a que el espectador lo disfrute en su dimensión lúdica. En cuanto al escenario, se muestra el otro lado del tapiz y cómo se hace la costura del mismo. Un ejemplo es el retorno al escenario pintado de lo pintado -se trata de una estilización y no pretende representar la realidad-. La misma función cumple el mostrar los varios espacios escénicos y las bambalinas donde los actores y actrices preparan trajes o se arreglan para entrar al *escenario*; el desplazamiento de secciones del escenario *a vista y paciencia de los espectadores*. Otro rasgo, muy reiterado en la postmodernidad teatral, es que no se oculta que un mismo actor o actriz hace varios perso-

najes. En términos generales, no se trata de ocultar que lo que se presencia es un entretenimiento lúdico.

Otro de los rasgos que estas producciones de Pérez comparten con otras calificadas como postmodernas es la utilización de códigos y técnicas actorales circenses, como indica el mismo nombre de la compañía. En términos generales, una de las tendencias más atractivas y difundidas dentro del teatro contemporáneo es la incorporación de procedimientos o teatralidades de otras prácticas espectaculares, tales como mimo, circo, danza, cine. Uno de los rasgos claves del llamado *teatro postmoderno* es, precisamente, la inclusión de códigos y prácticas escénicas que en el pasado no se consideraban como parte del *teatro*. De este modo, se han incorporado al discurso teatral legítimamente signos corporales, escénicos o visuales tradicionalmente específicos de estas prácticas que requieren de una amplia competencia cultural del espectador en prácticas escénicas contemporáneas. En el caso de Nemesio, por ejemplo, hay elementos musicales y visuales de las

Escena de Nemesio Pelao, *¿qué es lo que te ha pasado?* en el bar La Legión Militar. Fernando Gómez, Rosa Ramírez, Ernesto Anacona, Manuel Peña, Ivo Herrera y Juan Olavarrieta.



películas de James Bond o de cultura popular (gallinas cluecas que mueven la cola como indicio de lujuria).

Mientras en ciertos momentos históricos o sistemas culturales los elementos circenses eran aceptables sólo en formas teatrales no asociables con la alta cultura de la época (teatro de calle, teatro popular, por ejemplo), en los últimos años son consideradas como estéticamente positivas en el teatro de elite o teatro para grupos minoritarios. Aún más, en algunos casos se considera que es el camino de acceso a la popularidad dentro de los teatros dirigidos tanto a los sectores populares como a los de la élite cultural. Algunas de las características son 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, utilización del espacio aéreo por medio de trapecistas u otros participantes, gestualidades gratuitas o exageradas, distensión de las tensiones con la participación de los payasos, 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, estableciendo el temple de ánimo en los espectadores. El colorido o preferencia por ciertos colores también son característicos de la imagen del circo. A juicio de Ariane Mnouchkine, el uso de

las máscaras constituye un elemento fundamental de su propuesta teatral.⁹

En el caso de Nemesio hay numerosos rasgos y procedimientos teatrales asociados con el circo, los que van desde el uso de acrobacias físicas y máscaras hasta el desplazamiento del espacio de la acción teatral desde el suelo del escenario a las alturas de los trapecios.

Andrés Pérez es probablemente el mayor renovador del teatro chileno de los últimos veinte años. Sus puestas han transformado el discurso teatral y visual chileno, tanto en la línea que he comentado en estas páginas como en las que se manifiestan en su puestas de *Sueño de una noche de verano* o *Madame de Sade*. Entender sus líneas generales, sin embargo, requiere considerar el proceso de reutilización de códigos de discursos teatrales contemporáneos integradores de culturas y prácticas escénicas y un contexto social e histórico de una sociedad de consumo en que se ha silenciado la lectura de la historia nacional como conflicto y se acepta la versión de lo *popular* como espacio arcádico y lúdico. Creemos que la aceptación de este imaginario implica una enorme transformación de las expectativas de los espectadores como así mismo un cambio radical en la cultura y los proyectos nacionales.

9. He desarrollado el tema en *Irrupción del circo en el teatro*.

Bibliografía

- Juan Andrés Piña. *Espectáculos de la otra chilenidad*. Teatro al Sur, 3 num. 4 (mayo 1996): 41-45.
- María de la Luz Hurtado. *Escenificaciones de la tragedia popular y clásica*. Teatro Celcit, año 6, num. 7 (1996): 32-35.
- 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 desquite"*. Del escenario a la mesa de la crítica. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997. 137-148.
- 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: Chañarcillo Teatro Nacional Chileno.
- Hornby, Richard. *Drama, metadrama and perception*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, London, 1986.
- Larraín Ibáñez, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1996.
- Pulgar, Leopoldo. *De Buenos Aires al campo*, La Tercera. Viernes 24 de septiembre, 1999:13.
- Villegas, Juan. *La irrupción del circo en el teatro. Propuestas escénicas de fin de siglo*. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1999. 151-172.