

ESCENAS SINTOMÁTICAS.
TEATRALIDADES Y PERFORMATIVIDADES DE LA
TRANSICIÓN A 30 AÑOS DEL PLEBISCITO POR LA
DEMOCRACIA

Mauricio Barría Jara

MAURICIO BARRÍA JARA

Licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Dramaturgo y teórico del teatro, también es académico de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y actualmente se desempeña como director de Postgrado de la Facultad de Artes de la misma Casa de Estudios. Ha ganado la Muestra Nacional de Dramaturgia en tres oportunidades y la beca para la creación literaria del Fondo del Libro y la Lectura. Investigador en el área de performance, dramaturgia contemporánea y teatro chileno, ha publicado cerca de una treintena de artículos en revistas de Chile, Brasil y Estados Unidos, y estrenado una decena de montajes en nuestro país.

ESCENAS SINTOMÁTICAS. TEATRALIDADES Y PERFORMATIVIDADES DE LA TRANSICIÓN A 30 AÑOS DEL PLEBISCITO POR LA DEMOCRACIA

En un relato que aparece en la obra *AppRecuerdo*¹, el poeta David Aniñir recuerda la intensa perplejidad que significó el resultado del plebiscito del '88 y su posterior celebración en la Alameda:

“[...] estaba lleno, lleno de gente entre festejando, entre tirando consignas, bravatas, alguna escaramuzas con la policía que de a poco fue dándose una relación... bien rara, agitando contra la policía y luego festejando con ellos [...] había de todo, era interesante juntar ese mundo con locos de las universidades, un poco intelectuales, los locos de la pobla, entre el flaiterismo, la vieja gorda, no sé, era súper... era extraño... era hasta bonito ver a toda esa fauna manifestándose con regocijo y yo creo que fue un momento de comunión humana muy bonito... todo el país había dicho que no, basta de... basta de Pinochet y toda su mierda, entonces pucha, era una huevá instintiva, bajaba la gente de sus departamentos, venían los locos de la pobla, venía la gente de todos lados [...] yo me quedé acá hueviando y bueno, curioseando, en realidad empapado de la mística que entrega... todo esa... todo ese jolgorio, toda esa celebración, había una energía que prendía y parece que... como que nunca... como vernos unos a otros y mirarnos a la cara y reírnos como tontos porque sabíamos que Pinochet se iba a ir, esa hueá era bacán, tanto puta madre que costó esa hueá, que se fuera y ver a un viejo con un niño... habían hueás que me atravesaban, que me convivían de que se fuera la represión de mierda, puta que ha costado, no se ha ido aún [...]”².

1. *AppRecuerdos* es una obra co-realizada por SonidoCiudad y Rimini Protokoll, 2017. Es un audio-recorrido para *smartphones* que interviene en la ciudad generando sitios específicos de escucha. Su objetivo central es generar una experiencia ambulante de vinculación con el espacio público, pero principalmente con la memoria que se encripta en la ciudad. El proyecto *AppRecuerdos* es una colección de relatos de diversas personas que cuentan algo que les ocurrió en un determinado lugar durante la década de los '70 y '80. <https://www.goethe.de/ins/cl/es/kul/sup/app.html>
2. “Mi primer día de trabajo”. Relato contenido en el proyecto *AppRecuerdo*. Transcripción literal de fragmentos del relato.

Entre escena de carnaval y performance utópico de la comunidad, lo claro es que el triunfo del No fue para la gente común y corriente, que en ese momento llenaba la Alameda, la celebración del fin de una época oscura sobre la que todos estábamos de acuerdo en no querer volver. Pero también representaba la satisfacción por un proceso que sabíamos que habíamos ayudado a producir. Esta toma de la Alameda no era sino el momento culminante o el corolario de una serie de escaramuzas que habían iniciado antes de mayo del año 1983, conducidas por organizaciones sociales y partidos políticos de base en las llamadas protestas ciudadanas. En ese momento, mientras estábamos en el éxtasis de esa performance celebrativa, la llamada franja del No era irrelevante. En ese momento lo importante era el desfile de esas comparsas inorgánicas que se movían según el flujo que mandaba la calle, que se diseminaban, disolvían y reagrupaban continuamente. En la que cada cual realizaba el personaje que quería: de cantor, de borracho, de amante, de observador o *flaneur*, e incluso de “paco”. Aquellas masas se movilizaban por el afecto, por un sentimiento común de labor cumplida, de merecimiento comunitario. No había que entender algo, había que accionar, poner el cuerpo, esta vez, al fin, por un motivo feliz. Este carnaval, esta performance no se estructuraba desde la lógica de una determinada economía temporal, ella misma era el flujo performativo de un relato que estaba sucediendo en el instante, en su radical cada vez presente, en su ser-presencia: nada que decir, nada que discursar, nada que palabrear, tan solo mirarse, abrazarse, tocarse, contagiarse, a veces, llorar intensamente, solo llorar; una economía del don, de la consumación sin retorno que nunca más logramos experimentar (solo en formas de placebos).

Por eso resulta desde ya extraño cuando se pretende afirmar que el triunfo del plebiscito se debió a una campaña publicitaria programática. Es restarle no solo verdad al suceso histórico sino densidad, es volver a pensar los acontecimientos como tramas de una narrativa oligárquica, contruidos por cúpulas de inteligentes e iluminados que se autonoan representantes consuetudinarios del resto. Sin embargo, ellos ganaron, qué duda cabe, por un buen tiempo ellos ganaron.

Al iniciar la década de los '90 nuestro país se encontraba en una situación económica y política más bien inestable. La recuperación negociada de la democracia había tenido un doble precio: por una parte, las estructuras elegidas democráticamente debían coexistir con una tutela o poder fáctico militar sostenido por una Constitución que había sido diseñada a la medida de los militares y de la derecha golpista, y por el liderazgo que aún mantenía el dictador Pinochet al interior de las Fuerzas Armadas. Por otra parte, los gobiernos de la llamada Concertación de Partidos por la Democracia, triunfadores de la elección de 1989, decidieron mantener el sistema económico íntegramente, agregándole mejoras de índole social, de las cuales algunas verían frutos positivos al poco tiempo, mientras que otras, a la larga, fracasarían. Se mantenía la lógica de privatización del Estado

y la tendencia a la mercantilización de la práctica política, lo que significó a fin de cuentas que el periodo denominado “transición” no fuera sino la continuidad de la dictadura. Sin duda, se experimentaba un cambio en relación con la libertad de expresión, en mucho menor medida respecto de las libertades públicas, y fue destacable el impulso que dieron los gobiernos concertacionistas al mundo de la cultura y las artes, pero muchas veces convirtiendo la cultura en una especie de placebo de “carnavales populares”, que en conjunto con el enorme desarrollo de la industria televisiva y del entretenimiento durante el periodo contribuyeron a que este continuismo pasara desapercibido para la mayoría de los ciudadanos. Sin embargo, una de las consecuencias menos evidentes de la violencia dictatorial, que había sido la destrucción de la sociedad civil organizada, tendería a aumentar, lo que se fue verificando por el paulatino alejamiento e interés de la ciudadanía por participar en política y el cada vez mayor descrédito de la clase política, la que es vista como una casta que gobierna para sí misma. El país comenzó a crecer en índices macroeconómicos, pero la desigualdad aumentaba. Las reformas a la Constitución no fueron suficientes para quitarle a esta Carta Fundamental su sesgo autoritario y ya a fines de los ‘90 vemos una sociedad civil desmovilizada e indiferente ante estas circunstancias³.

Por ello, no es posible hablar sobre representaciones de la transición y específicamente del devenir de lo escénico sin partir por ese evento de octubre del ‘89, que a mi modo de ver es para lo que se nos convoca, el punto de inflexión, pues esta performance representa alegóricamente la recuperación y la pérdida de algo, es el acontecimiento fundacional de la nueva democracia, pero también el síntoma de un fracaso. En efecto, en este evento se experimentó la tensión no resuelta aún entre un deseo y un principio de realismo pragmático que se impuso en nuestra política. Realismo que operó en función de dos grandes preceptos: el de la soberanía delegada en el representante, que si bien fue legítimo en su inicio devino a la larga en el ejercicio ciego de intereses de castas cupulares que venían a imponer una idea predeterminada, sin consulta, por ejemplo, de lo que debía ser la educación, o el sistema económico, o la estructura de gobierno; y, por otra parte, el de la contención de las expectativas y la administración heterónoma y de represión de los deseos. De ahí que podamos pensar que las representaciones escénicas en los

3. Los acontecimientos vividos en Chile en los últimos años son la excepción tan esperada que confirma esta norma y han hecho surgir nuevamente la pregunta acerca del lugar de lo político en una sociedad en que la política ha tendido a concebirse como pura administración bajo esquemas de una racionalidad instrumental propia de los procesos de modernización y radicalizada por el aceleramiento de la mercantilización en todo orden de cosas que supone un régimen neoliberal.

‘90 estuvieron signadas por una particular condición sintomática, representaciones que cabría leer hoy como síntomas de algo irresoluble y que no pudo manifestarse como tal.

Lo que deseo proponer es la revisión de tres escenas sociales que a mi modo de ver funcionan como ejemplos de este carácter sintomático. Partiré por revisar panorámicamente la producción del campo teatral de los ‘90 e inicios de los 2000, centrándome en algunas de sus figuras. Luego quisiera recordar la vida-y-obra de Andrés Pérez, pues como ninguno representa la expectativa y fracaso de la transición, para finalizar con una reflexión de un evento que me parece tremendamente atingente a la hipótesis que deseo compartir, me refiero a la recordada fotografía de Spencer Tunick en el Parque Forestal en junio del 2002.

SÍNTOMA Y ESCENA SINTOMÁTICA

La idea de síntoma está asociada en el psicoanálisis freudiano a la resistencia que realiza el sujeto ante la inminencia de un retorno de lo reprimido, y se conecta fuertemente a la repetición compulsiva. Para Freud (1986), el síntoma es un modo en el que el sujeto evita enfrentarse a la angustia que implica esta inminente manifestación que lo llevaría a un estado de desequilibrio síquico que en su grado mayor conocemos como neurosis. Freud lo define del siguiente modo: “[...] toda formación de síntoma se emprende sólo para escapar a la angustia; los síntomas ligan la energía psíquica que de otro modo se habría descargado como angustia; así, la angustia sería el fenómeno fundamental y el principal problema de la neurosis” (136).

La vivencia de la angustia sería pues el detonante de la formación sintomática, y esto, que ocurre a nivel del individuo, puede ser perfectamente proyectado al nivel de una comunidad. El miedo a que retornase la violencia dictatorial, la construcción de la imagen de Pinochet como la figura del terror y al mismo tiempo su permanencia real y simbólica en el gobierno, contribuyen sin duda a aquella situación de neurosis social. No es casual, por ello, que podamos dividir la historia de la transición en dos grandes periodos: antes y después de la detención de Pinochet en Londres.

Lo concreto es que para Freud no hay diferencia entre la represión y su síntoma pues la formación sintomática también es parte del inconsciente, pero en este caso el síntoma funciona como escape, como mecanismo de evitación u evasión de algo.

Para Lacan (1990), en tanto, quien imagina la formación síquica como un lenguaje, “[...] el síntoma es una metáfora” (508), es un mensaje cifrado dirigido al otro, el síntoma es portador de un saber inconsciente, no conocido por el sujeto y que es posible descifrar. El síntoma adquiere para Lacan un estatuto diferente a las demás formaciones del inconsciente, en él se juega una cierta verdad del sujeto (Lacan, 1988). Esta caracterización del síntoma cabría entenderla más bien

como productiva, pues es por medio del síntoma que el sujeto se encuentra como posibilidad en su falta.

Este doblez paradójico que constituye lo sintomático, entre lo elusivo y lo productivo, es la constante de algunas de estas representaciones de la postdictadura: una tensión entre estos dos modos de concebir el síntoma.

1° ESCENA-SÍNTOMA: DE LA MUDEZ A LAS ALEGORÍAS DE LA DERROTA

La mudez constituye la primera sintomatología de la transición, el silencio que afectó a emblemáticos autores de la década anterior como Juan Radrigán, que estuvo cerca de cinco años sin escribir ni estrenar⁴, o Ramón Griffero, que desde su último montaje para el año nuevo del '90 apenas volvió a estrenar en agosto de 1994. Es como si el contexto de urgencia que significó la dictadura hubiese sido el detonante más poderoso para la creación y no sería extraño, pues es durante la dictadura cuando se consolida en nuestro país una escena de postvanguardia tanto en las artes visuales como en las escénicas. Por ello, la primera imagen que nos viene a la mente es la clásica descripción que Benjamin (1989) realiza del soldado que retorna del campo de batalla completamente enmudecido. No sabemos con certeza el origen de este silencio, podemos especular si es producto de una falta o de un exceso, es decir, que luego de la catástrofe no hay nada más que decir o ya no podemos más decir, pues aquello vivido supera cualquier posibilidad de ser relatado. Lo claro es que Benjamin trae la imagen del soldado para hablar de la catástrofe de la experiencia que determina la modernidad, en otros textos nos hablará del shock como el particular estado perceptual de esta modernidad. Shock y mudez, que serían efectos de ese estado traumático, constituyen en realidad síntomas de aquello. ¿Qué es lo que había sido roto? Más allá de la violencia efectiva ejercida por los agentes cívico-militares contra una parte de nuestros conciudadanos y la violencia disuasiva generada por las policías durante 16 años, eso que se vivenció como estado de miedo era en realidad la desactivación más radical del tejido social que un proyecto político

4. “El final de la dictadura militar chilena y la llegada de la democracia o más bien el inicio del proceso de redemocratización, a partir de 1990, impactan en Juan Radrigán así como en muchos de los creadores nacionales más activos durante los años '70 y '80 hasta el autismo o mutismo. En el caso específico del autor teatral, los casi cinco años de silencio dramático experimentados por Juan Radrigán durante la primera mitad de la década del '90 son apenas interrumpidos básicamente por un solo hecho significativo: la obra *Islas de porfiado amor* es incluida en la segunda edición de *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*, de 1993, y paralelamente es llevada a escena por el Teatro Popular El Telón” (Albornoz, 2005).

podría realizar: en menos de dos décadas Chile pasó de ser un país de mayoría socialista, es decir, una ciudadanía con un fuerte compromiso con el bien común, a una sociedad de consumidores egoístas y cuyo motor social lo constituye hasta hoy la lógica de la competencia (Moulian, 1997). En otras palabras, la sintomatología de la época esconde no solo el trauma de la violencia directa, sino también el de una de las consecuencias más profundas y al mismo tiempo recónditas que dejó la dictadura y que fue proseguida por la política concertacionista: la desarticulación de la sociedad civil y la derrota de la comunidad como principio de organización social⁵.

Fue así que la pregunta por el sentido del estar-en-común comenzaba a ser apremiante, a pesar de que en esa época aquello no fuese tan evidente. Esta situación de desigualdad, por una parte, y falta de participación en un proyecto de sociedad construido por todos, por otra, va incubando un magma incandescente que se irá expresando violentamente, violencia que ya hoy es ostensible. La imposición de este modelo, que significó el desbaratamiento de la sociedad civil, es finalmente el contenido latente de algunas de las más relevantes puestas en escena de los '90 y de algunas de las nuevas dramaturgias que surgen en este tiempo bajo la figura de lo que he llamado, en otros lugares, *alegorías de la comunidad derrotada* (Barría, 2016a), concepto que derivé desde el de *alegorías de la derrota* de Idelber Avelar (2000) aplicado al análisis escénico. Eran obras de corte no realista, de estructura fragmentada y en las que la densidad de las imágenes lingüísticas y escénicas desbordaba una intensa materialidad sensorial, al mismo tiempo que trabaja autoreflexivamente su propia condición de recurso. Es el caso de la recordada Trilogía Testimonial del Teatro La Memoria (*La manzana de Adán* (1990), *Historias de la sangre* (1992), *Los días tuertos* (1994)), en la que la violencia de la dictadura se trabaja anacrónicamente sobre una gran metáfora de la historia marginal de Chile. El territorio de la marginalidad puede pensarse como una alegoría de esta comunidad devastada en la que solo restan pedazos y ruinas, voces en las que resuena un pasado luminoso que en el presente de la enunciación es simplemente oscuro y cruel. El trabajo notable de la actuación hablaba de la fragmentación de ese sujeto social que ya no podía contenerse ni explicarse a sí mismo, como sí ocurría en la dramaturgia de los '60: es como si nos quisieran advertir que lo único que queda es el cuerpo como un pedazo de carne desubjetivado, pero al mismo tiempo el punto de inicio de algo nuevo⁶. Por otro lado, la alegoría televisiva de *Río abajo* (1995), que buscaba insistir en la memoria y la urgencia de no olvido. Emulando una conocida teleserie de los

5. Sobre esta idea de comunidad véase Lechner (1990, 1998).

6. Sobre este montaje en relación a la marginalidad véase Lagos (1997).

‘80, el notable Herbert Jonkers construye una escenografía vertical que representa un corte axial de un edificio de clase media. Así, entre viñeta de comics y encuadre cinematográfico se van sucediendo las vidas aparentemente simples y ordinarias, pero que esconden la miseria de un pasado horrible y no resuelto. La maravillosa escena final, la muerte del torturador, representaba el deseo oculto de una sociedad que pedía justicia. Luego tenemos algunas alegorías del poder como en *Almuerzo al mediodía o Brunch* (1999), o del sujeto autoexpulsado de una sociedad hipócrita que esconde su pasado y no quiere reconocer que está profundamente rota. En *Éxtasis o la senda de la santidad* (1994) el personaje busca redimir a la comunidad, restablecerla en su inocencia original. Pero, sin duda, el autor más recordado de esa década fue Benjamín Galemiri, no solo por su particular retórica escritural sino porque como ninguno él mismo se convirtió a la larga en un síntoma de la transición. Una escritura de la avidez, de la urgencia de recobrar la palabra después de casi dos décadas en que no se podía hablar con libertad públicamente, es su sello. Esta urgencia queda sintomatizada en la repetición incesante, en la proliferación verborreica de sus textos, en el uso indiscriminado de referentes mediáticos o cinematográficos, en la incontinencia de la declaración sexista o sexualizada. Más que ningún otro, Galemiri es él mismo un síntoma de la transición, una especie de chivo expiatorio que conforme a que esta iba pasando, el reconocimiento de este importante autor iba mermando.

La misma crítica que lo elevó, hoy lo olvida, como se quiere olvidar la transición. Pero lo sintomático de la obra de Galemiri, lo realmente importante es que como ninguno construyó las alegorías más potentes del poder autoritario, del fascismo que aún permanecía en las estructuras sociales medias. Ejemplo de ello es *El coordinador* (1992) o de la comunidad traicionada y quebrada en *Déjala sangrar* (2003) o *Los principios de la fe* (2002). Tanto Galemiri como Griffero comparten el diagnóstico de un país fracturado en sus cimientos, no solo rajado en la superficie⁷.

La transición como síntoma se transformó en la experiencia de la imposibilidad y la urgencia. Fue así que la pregunta por el sentido del estar-en-común comenzaba a ser apremiante y parte de una serie de nuevos autores, jóvenes en ese entonces, como Benito Escobar, Alejandro Moreno, Juan Claudio Burgos, Cristián Figueroa, Rolando Jara, Manuela Oyarzún o Alexis Moreno, entre otros, quienes de modos diversos comenzaban a hacerse cargo de este apremio de forma sintomática, es decir, no configurando el tema denotativamente sino que expresando el deseo por medio de una metáfora, de un tipo de retórica cifrada, y ante aquello los modos de representar continuaron siendo cifrados o alegóricos en buena medida. En

7. Más detalle sobre esta lectura de Galemiri y Griffero véase Barría (2016 b y 2016 c).

este sentido, fue frecuente en estas dramaturgias la alegoría de la comunidad rota o derrotada expresada en la figura de la familia (Matamala, 2015) o el uso del monólogo para hablar de la destrucción de la subjetividad. Ejemplo de lo anterior lo constituye *Pedazos rotos de algo* (1998) de Benito Escobar, obra en que se exhibe con ciertos procedimientos alegóricos la lógica familiar, develando sus íntimas tramas de violencia y tormento. Un texto que se centra en la perspectiva de la subjetividad fragmentada para hablar de la imposibilidad de una comunidad. En un registro diverso, *Malacrianza* (1998) de Cristián Figueroa desnuda la hipocresía de la imagen de familia que hasta entonces era impoluta en nuestro imaginario público, denunciando la violencia del incesto y la hipocresía que lo acompaña⁸.

2° ESCENA-SÍNTOMA: DE LA FIESTA DE LA RESISTENCIA EN EL ESPACIO PÚBLICO AL PLACEBO DE LOS CARNAVALES

No podemos referirnos a la época de la transición y no hablar de una de las figuras más relevantes de ese momento, Andrés Pérez. El año 1988, a punto de caer la dictadura a pesar de que no lo sabíamos, el Gran Circo Teatro estrena en la plaza de San Bernardo la inolvidable *La negra Ester*, obra que se convertirá en el augurio del fin de la dictadura y de la llegada de tiempos mejores. *La negra Ester* no es solo un notable montaje para el espacio público, que viene a consolidar una poética que Pérez venía trabajando durante la década anterior, principalmente con el TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo) que fundó junto a Juan Edmundo González, sino de varios trabajos posteriores de teatro de calle. Con el TEUCO no solo se levantó un teatro de resistencia, que buscó reapropiar sutilmente los espacios públicos en una época en que se nos había enajenado tal derecho, también se inicia lo que posteriormente será esa mixtura de técnicas corporales y estéticas interculturales que singularizó al Gran Circo Teatro. Pero *La negra Ester* será también un fenómeno social pues, sin duda, después de *La pérgola de las flores* es la obra más representada en la historia republicana chilena, la más vista por el público y uno de los montajes chilenos más conocidos internacionalmente. Si bien la historia es muy sencilla y aparentemente sin sesgo político explícito, el tema de la obra y su montaje lograron hacer manifiesto una suerte de imaginario cultural inconsciente. Su fuerza no solo se asentaba en las novedosas formas de actuar y poner en voz los textos o en la belleza de las décimas de Roberto Parra; el montaje lograba tocar una zona oculta de nuestra memoria cultural, reconstituyendo un secreto hilo rojo en esos momentos

8. Sobre esta dramaturgia véase Barría (2008, 2016 a), Matamala (2015), Cárcamo (2014), el mejor estudio sistemático aún no publicado como libro.

de catástrofe de la comunidad. Algo se ataba detrás de nuestras cabezas, imágenes que reconocíamos a pesar de no haberlas vivido necesariamente, pero las teníamos. Tal vez incitaba la nostalgia de una época republicana, desordenada y bohemia, pero con una intensidad por la vida, por el deseo de la vida que contrastaba con la necropolítica de la dictadura cívico-militar. Esta vocación de re-atar hilos (recordar), atar cabos sueltos o puntadas de un tejido roto fue sin duda un propósito para Andrés Pérez, así como su constante vocación de construir o reconstruir el espacio público como uno de resistencia (Harcha, 204⁹). En ese sentido, también *La negra Ester* se convirtió en un hito más que un fenómeno social, ya que este montaje y en general el trabajo de Andrés Pérez encarna la búsqueda y producción de una comunidad, y esta vocación sin duda atraviesa toda su vida, imposible de separar de su obra. Es ese el rasgo que me importa en este momento relevar. En efecto, Andrés Pérez no solo fue uno de los grandes reformadores del teatro chileno del siglo XX, fundador de una poética particular, inspirador de una serie de compañías y artistas teatrales en Chile y en otros países latinoamericanos. Su obra está íntimamente asociada a la apertura de espacios para albergar una comunidad de artistas a la que se integraban los espectadores. La travesía de Pérez en la década de los '90 en busca de ese lugar perdido se superpone a su propia trayectoria como artista. A inicio de los '90 descubre el abandonado Teatro Esmeralda en la calle San Diego, donde monta el que es, a mi modo de ver, su mejor trabajo: *Allende, años 70*, obra que paradójicamente marcó también su destino fatal con la autoridad pues como recuerda Harcha: “si bien estuvo repleto de gente, careció posteriormente de todo tipo de apoyo de parte de los medios de difusión, catalogado como un montaje que se involucraba demasiado tempranamente con una historia ‘tan dolorosa para todos’ (García, 2005:56), que iba directamente en contra de la política de *reconciliación nacional* del gobierno de Patricio Aylwin [...]” (255).

A pesar de esta resistencia del mundo político, Pérez logró mantener el espacio del Teatro Esmeralda por algunos años más. Ahí realizó sus inolvidables puestas en escena de Shakespeare, funciones que duraban horas y en cuyos intermedios éramos invitados a compartir con los otros espectadores una sopaipilla y una caña

9. “Al amparo de este marco no es difícil reconocer las tempranas prácticas de Pérez como prácticas de resistencia: apropiación *ilegal* de parques para realizar entrenamientos físicos en los años 1980; utilización de la propia casa en que habitaba junto a otros compañeros también como centro cultural, la Casa de Arte Vivo; rescate de espacios abandonados, anteriormente espacios oficiales del teatro, como el Teatro Esmeralda o el Novedades, y revivificación de los mismos; ocupación de parques o bodegas descubiertos gracias al *andar* cotidiano, ciudadano, y transformación de estos lugares en espacios de lo escénico pero también de lo cultural, de encuentro comunitario, incluso barrial” (Harcha, 204).

de vino, mientras veíamos a los actores transformarse en los personajes que venían en el siguiente acto. Su trabajo escénico rebasaba el simple hecho de un montaje, la performance se constituía en una experiencia inmersiva en un sentido completo. Una bella metáfora de la transparencia que debiera regir una comunidad. Es en este mismo espacio donde se consolida la icónica imagen de las Fiestas *Spandex*, que a la larga no solo sirvieron para financiar el espacio del teatro (pues no lograron que el gobierno de la época lo apoyara) sino que se convirtieron en una suerte de extensión de las funciones teatrales donde no solo se bailó, se fumó o tomó, sino que también se convirtieron en un espacio de convivencia de las diversas tribus sociales o grupos marginados como la comunidad LGTB. De alguna manera eran dignísimas continuadoras de las fiestas en el Trolley o en el Garage Matucana de los '80. Esta vocación por reunir, por generar espacios de comunidad, lo llevó también a constituirse en uno de los propulsores de la organización sindical y gremial, y de la necesidad de entender el teatro también como un trabajo. No obstante, por alguna razón -volvemos al síntoma-, la antipatía que desataba al interior del mundo político, bastante cínica, pues ellos mismo iban a las funciones, termina por negarle la posibilidad de administrar cada uno de los espacios que intentó conquistar y que concluye con los galpones que hoy son Matucana 100. El síntoma funciona aquí en su doble tensión: el mundo político nunca quiso otorgarle a Pérez una subvención que implicase autonomía creativa y de gestión, pues implicaba generar tejido social, lo que se consideraba peligroso para la mantención de nuestra débil democracia: era mejor negar. Contrasta con la condición de síntoma productivo que fue la vida de Andrés Pérez tal cual lo he intentado mostrar.

En este sentido, no era particularmente relevante qué representar sino lo que la performance completa podía convocar: un modo de reconstituir el tejido social, tanto a nivel de los imaginarios como de los cuerpos que se reunían a compartir. Y aquello acompañado de un trabajo artístico de una extrema rigurosidad. Si hay algo que Andrés Pérez dejó al mundo teatral chileno fue la seriedad que implicaba hacer teatro, la importancia de generar una estética deslumbrante e híbrida en la que la fineza de la ejecución se imbricaba con el uso de diversas técnicas actorales (nunca olvidaré que la primera vez que vi a una bailarina de Kathakali fue precisamente en el Teatro Esmeralda) y el fluido tránsito entre la cultura popular y la cultura docta. Andrés construyó no solo una identidad escénica, también una ética del trabajo actoral hasta hoy seguida por muchos cultores de este campo. Andrés Pérez murió el 3 de enero del 2002 sin haber logrado consolidar un espacio para el arte, pero augurando lo que se venía en ciernes. Su funeral, como lo recuerda el ya citado libro de Harcha, sin duda constituyó su último gran montaje, todo un síntoma de una sociedad que comenzaba a despertar de su anestesia.

Finamente, esta pulsión de juntar comunidad en el encuentro festivo contrasta con los placebos generados durante el gobierno de Ricardo Lagos en los llamados Carnavales Ciudadanos. Fiestas programadas, vigiladas, ideadas por productores y publicistas, en las que lo artístico se convertía en un número de entretención o en un stand de venta. Genuinos placebos del control disuasivo que terminaban en borracheras y vandalismo, sin duda sintomáticos de un descontento, de un malestar que iba creciendo y que tendrá su primera gran manifestación el año 2006 con la Revolución Pingüina.

3° ESCENA-SÍNTOMA: LA FOTO DE SPENCER TUNICK EN EL PARQUE FORESTAL

A solo unos meses de la muerte de Andrés Pérez, el 30 de junio del 2002 se lleva a cabo la recordada sesión fotográfica de Spencer Tunick en el Parque Forestal. Estaba presupuestado que el evento acogería a una cantidad limitada de voluntarios. Los interesados en participar debíamos inscribirnos en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) con antelación y nos enviarían por e-mail la hora en que debíamos presentarnos. Como retribución se nos regalaría una foto de las que Tunick sacara durante la jornada. Era una mañana muy fría, en ese entonces yo vivía en el barrio del Forestal, por lo que llegué muy temprano. En mi camino hacia el punto de encuentro me sorprendió la gente que deambulaba a esas horas por la calle, así como varios piquetes de evangélicos que nos rogaban a quienes íbamos a la performance fotográfica que no asistiéramos pues nos iríamos al infierno: eran cerca de las 6:30 am. Una gran cantidad de personas volvía del “carrete”, muchas de las cuales finalmente participaron también. Una multitud comenzó a agolparse en la entrada del perímetro cercado del parque donde ocurriría la performance. Al principio, los encargados nos pedían nuestros nombres para verificar que estábamos inscritos, yo ingresé inmediatamente, pero ya se juntaba una gran cantidad de personas que esperaban afuera sin poder entrar. En un momento esa muchedumbre fue imposible de contener por los organizadores (cabe decir que no había ningún carabinero cerca, solo Fuerzas Especiales aguardaban en los lados del perímetro). Recuerdo que hubo una tremenda estampida de gente que corrió hacia la zona y mientras lo hacían iban quitándose la ropa hasta quedar completamente desnudos. Alicia del Campo (2004, 2017), quien ha realizado una interesante lectura desde el análisis de las teatralidades, describe la situación del siguiente modo: “el destape fue total. Los participantes se tomaron la calle y posaron jubilosos con la bandera nacional sobre sus cuerpos desnudos frente a la prensa local, internacional y el lente de Spencer Tunick. Fue un hito del que se siguió hablando por meses” (2017: 64).

Es frecuente, cuando revisamos la prensa de ese tiempo, o posteriormente, cuando esa misma prensa ha realizado un recuento de este evento, hallar un enfoque sobre el carácter aparentemente transgresor y jubiloso de la acción. Del Campo propone leer esta teatralidad espontánea “como una vía de expresión ciudadana frente a la exclusión de la participación democrática que implicó la política de acuerdos de los primeros años de la transición democrática. Estos desnudos en la escena urbana pueden ser leídos además como una rebelión contra los presupuestos capitalistas-neoliberales que requieren un cuerpo que produce pero que niega su placer” (65). Es el Chile neoliberal.

La lectura de Del Campo no es para nada errónea. Es verdad que hubo muestras de alegría y desborde gozoso, sin duda fue asombroso el valor de las personas de exponer su cuerpo independientemente de si respondían o no a cánones estéticos determinados. Es verdad que hubo varios que corrieron felices con la bandera chilena, simbolizando con ello una suerte de conquista o una simbólica reapropiación del espacio público¹⁰, pero hay que reconocer que para muchos de los que asistimos, la experiencia fue, al menos, ambigua.

De pronto sucedió que ya no éramos 300 sino 4.000 las personas que retozábamos absolutamente desnudas una al lado de la otra; en un momento eso que era una visión gratificante y asombrosa en relación a la aparente desinhibición cultural que implicaba, se transformó de pronto en una experiencia de masificación, de reducción de los cuerpos a una condición de cosa disponible. Nunca se indicó dónde Tunick tomaría las fotografías, por ello las personas comenzaron a ocupar a su largo la calle José Miguel de la Barra por toda la extensión de la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes. En la medida en que iba llegando más gente los otros comenzábamos a desplazarnos hacia lo que finalmente fue la retaguardia del grupo. Cuando Tunick inició la performance, las instrucciones que vociferaba su traductor por medio de un altavoz no alcanzaban a ser escuchadas a causa del bullicio del ambiente. De pronto vino hacia nosotros (que a esa altura estábamos en la mitad) una suerte de ola o flujo de cuerpos que empujaban sin motivo aparente. Cada vez más fuerte, con cada empujón, nuestros cuerpos perdían todo su *sex-appeal*, dejaban de ser cuerpos del deseo y empezaban a tornarse en cosas olientes, sudorosas, que no concitaban asco ni siquiera repulsión, sino hostilidad. La sensación claustrofóbica se amplificaba por la extrema fragilidad que produce la desnudez efectiva. Hubo gritos, muchas reacciones de pánico, y lo que en un inicio prometía ser una poderosa metáfora de una comunidad cómplice, se convirtió en una metáfora del exterminio.

10. Expresión de Francisco Brugnoli, Director del MAC y anfitrión de la performance fotográfica (citado por Del Campo).

Recuerdo un comentario que realizó Justo Pastor Mellado en su página web de la época en el que homologaba la performance de Tunick con los cuerpos desnudos en un campo de concentración. En ese momento la imagen me pareció desmedida, sin embargo, al cabo del tiempo creo que tenía, en parte, razón. Sin duda, hubo algo deshumanizante en toda esta experiencia no solo por lo que describo, también por la indiferenciación que se produce con esta circulación incesante de cuerpos desnudos: en un momento, lo que era percibido como una galería de diferencias se transformó en una masa indiferenciada de carne, más todavía cuando el cuerpo del vecino era un potencial agresor involuntario. Por mucho que la foto periodística o el reportaje televisivo intentaran destacar esa diferencia (algo espectacularizada, habría que agregar), la vivencia de quienes estuvimos fue la de una desafección completa: no había diferencia pues estábamos todos igualados en la indefensión máxima, en la fragilidad más extrema: en un momento ya todos los cuerpos se parecían, el cuerpo del otro me era indiferente. Esta indiferenciación se amplificaba por la falta de autonomía de nuestras acciones, pues éramos sujetos de una presencia lejana que comandaba y disciplinaba las coreografías de nuestros cuerpos entregados a sus dictámenes inefables, cuerpos dóciles, dispuestos a que se hiciera con ellos algo, como los cuerpos que filma Pasolini en los *120 días de Sodoma*. Lo claro es que una vez concluida la fracasada sesión, es decir, apenas cesó ese movimiento ondulante, la mayoría buscó su ropa y se marchó. Fue por eso que Tunick pudo finalmente sacar una serie de fotografías, esta vez por la calle Andrés Bello, pues el grueso de la gente se había retirado.

Propondría, entonces, tensionar la lectura de esta performance, pues si bien es posible ver en ella la expresión de un descontento social que iba en aumento como resultado de una política de no participación y de una fuerte desigualdad social (Del Campo, 66), e incluso como protesta al puritanismo neoliberal, es también un síntoma de la banalidad de una sociedad dominada por el mercado, en la que cualquier oportunidad de experimentar sensaciones intensas o de hacer lo que todo el mundo hace o lo que se lleva se convierte en el principal motor de la acción. No hay que olvidar la sobre-exposición mediática que tuvo la presencia de Tunick en Chile, tan diferente a la de otras visitas artísticas ilustres. Muchos de los que llegaron ese día se encontraron con el evento, venían pasando o venían del “carrete”, cargando la desinhibición propia de la ebriedad. Pero también, sin querer, esta performance pasó de ser una puesta en escena de la igualdad a una puesta en escena de la homogenización cosificada y serializada de los cuerpos desnudos indiferenciados, porque habían perdido su deseo. Entonces, por un momento, se convirtió en una espeluznante alegoría de la realización de una comunidad de muerte, en la que el cuerpo una vez más se constituía en su marca, en el lugar donde debe inscribirse la disciplina de su violencia.

A MANERA DE EPÍLOGO

Cuerpos fuertes y cuerpos dóciles. A fin de cuentas, síntomas de una época ambigua en la que los contornos del trauma no terminaban de desplegarse completamente. Fueron escenas en las que se evitó muchas veces la mención directa a esta violencia, muchas veces por no querer alterar el delicado equilibrio que sentíamos sostenía esto que muchos habíamos ayudado a lograr. El miedo, tal vez, permanecía como un fantasma arrinconado en una esquina de nuestros cerebros. Pero por otra parte, la urgencia se manifestaba, el deseo oculto, el deseo de recobrar el propio deseo: las ganas de reconstituir ese tejido social que había sido urdido en los '60 y '70. Pero ya se fraguaba una separación que cada vez fue más radical entre esta sociedad civil y esa clase política, que de modo prepotente quiso imponer su presunta inteligencia. La escena, el cuerpo, fue una caja de resonancia de todo aquello. ¿Cuándo concluyó la transición? Pienso que cuando el trauma de la violencia dictatorial logró aparecer en su totalidad mostró todos sus contornos y producto de esta conciencia la sociedad civil comenzó a despertar del letargo anestésico de los '90. Si es así o no es así es algo que no vamos a dirimir en este momento, pero me repica la voz de Aníñir ese día 5 de octubre, mientras veía pasar a través de los ventanales del antiguo Red Bar esa multitud de comparsas perplejas de gente que no sabía cómo manifestar su felicidad.

REFERENCIAS

- Albornoz, Adolfo, “Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979 - 2004 (un comentario general a propósito de marginalidad y memoria, dictadura, transición y postdictadura en Chile)”. *Acta Literaria* N° 31 (99-113), 2005. Versión digital [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482005000200008]
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Barría Jara, Mauricio (2008). “Reconocer un blanco en el dolor. Autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia - complejos temáticos, escrituras y búsquedas estéticas”. *Theater der Zeit: Chile. Vom Rand ins Zentrum* (Edición especial, septiembre).
- _____. (2016 a). “Estrategias alegóricas y figuras sacrificiales en la dramaturgia chilena reciente. La urgente pregunta por la comunidad”. *Otras cartografías, otros mapas teatrales (Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas)*. Eds. Carlos Dimeo y Jorge Dubatti. *La Campana Sumergida*, Bielsko-Biala, 2016, pp.135-55.
- _____. (2016 b). “Violencia sacrificial y banalidad de la historia. Una lectura alegórica de Almuerzo de mediodía o Brunch de Ramón Griffero”. *Revista Anales de Literatura Chilena*, núm. 25, 2016, pp.117-40.
- _____. (2016 c). “Déjala sangrar: la política de la deuda sacrificial como reificación de la derrota o el texto como síntoma de una época”, en *Colección de ensayos críticos: Benjamín Galemiri*. Eds. Carola Oyarzún y Cristián Opazo. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. Pp.89-123.
- Benjamin, Walter (1989). “Experiencia y pobreza”, en Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Cárcamo, Pamela (2014). *Discursos de lo siniestro en el teatro chileno (1995-2010)*. Tesis Facultad de Filosofía y Letras Universidad Autónoma de Barcelona. Julio 2014 <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/314176/pvcd1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Del Campo, Alicia, (2004). *Memoria y Nuevas Ciudadanías: Teatralidades del Desnudo en el Chile de la Transición*. V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G., San Felipe.
- _____. (2017). “Las “teatralidades sociales” como hermenéutica cultural: antropología simbólica, derechos humanos y estudios teatrales”, en

Proaño Gómez, Lola y Verzero, Lorena: Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente. Buenos Aires - Los Ángeles: Argus-a.

Freud, S. (1986). Inhibición, síntoma y angustia. En: *Obras completas*, vol. XX (1925-1926). Buenos Aires: Amorrortu.

Harcha, Ana (2017). *Prácticas de teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya*, Santiago: Editorial Universitaria.

Lacan, Jacques (1990). “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. En: *Escritos 1*, SXXI editores, México.

Lacan, Jacques (1988). “Conferencia en Ginebra sobre el síntoma”, en *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial Editores.

Lagos, M. Soledad (1997). “Teatro La Memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los noventa”, en revista Apuntes N° 112, Escuela de Teatro P. Universidad Católica de Chile, pp.104-114.

Lechner, Norbert (1990). “A la búsqueda de la comunidad perdida”. Documento de Trabajo FLACSO-CHILE, Serie Estudios Políticos (2, octubre).

Lechner, Norbert (1998). “Modernización y democratización: un dilema del desarrollo chileno”. *Estudios Públicos*, 70 (otoño).

Matamala, Roberto (2015). *Enunciación y Contenidos en la Dramaturgia Chilena Nueva (1994-2010)*. Valdivia, Ediciones El Kultrún.

Moulian, Tomás, Chile actual. Anatomía de un mito (1997) Santiago: LOM-ARCIS.