

# claudia ECHENIQUE

*Pontificia Universidad Católica Santiago de Chile*

{TEATRO CALLEJERO:  
OPCIÓN ESTÉTICA PARA  
LA CREACIÓN DE LA  
MEMORIA POLITICA}

Atriz e diretora teatral. Mestre em  
Pensamento Contemporâneo, UDP  
2010. Doutora em Artes, UNI-  
CAMP. É acadêmica da Universidad  
Católica desde 1993.

*E-mail: [cechenis@uc.cl](mailto:cechenis@uc.cl)  
ou [claudiaechenique@gmail.com](mailto:claudiaechenique@gmail.com)*

## {TEATRO CALLEJERO: OPCIÓN ESTÉTICA PARA LA CREACIÓN DE LA MEMORIA POLITICA}

**Claudia ECHENIQUE**<sup>1</sup>  
Pontificia Universidad Católica Santiago de Chile

El Colectivo Obras Públicas (COPS) nace el año 2009 a partir del trabajo realizado en la creación del espectáculo callejero *Clotario* (de Echenique y Zagal), sobre la vida del líder sindical Clotario Blest Riffo. Este fue un proyecto realizado gracias al financiamiento de los Laboratorios de Investigación de la Escuela de Teatro, reuniendo a alumnos y egresados de las carreras de teatro, arte y música, bajo mi dirección. A partir de esta experiencia y producto de la amplia circulación y el encuentro masivo con espectadores en espacios alternativos de presentación (Quinta Normal, plazas, universidades y colegios), decidimos conformar un grupo de investigación y creación estable para así emprender un segundo trabajo que continuara profundizando en la narrativa de nuestra memoria histórica, tanto desde la perspectiva teórica como en la elaboración de metodologías que profundizaran en los procesos creativos-colectivos que habíamos descubierto y experimentado durante el proceso anterior.

La intencionalidad del trabajo de COPS, que se inscribe bajo el rotulo de *Teatro callejero*, implica una serie de opciones y compromisos estéticos y valóricos, a los que buscamos dar continuidad y desarrollar en nuestras experiencias futuras. La definición por abordar espacios públicos representa la posibilidad de encuentro con un público heterogéneo que muchas veces no tiene la opción de pagar por una entrada y, por otra, nos permite una importante movilidad, que nos resulta sumamente relevante, y que significa poder ofrecer nuestro trabajo en condiciones siempre cambiantes; disimiles y variadas.

Nuestro interés y búsqueda estética se centra en la intencionalidad de irrumpir en el espacio público y modificar con nuestra presencia las topografías ciudadanas, quebrando el flujo cotidiano, donde podemos ofrecer alternativas de participación a la ciudadanía que se entrelacen con el imaginario utópico compartido,

<sup>1</sup> *Atriz e diretora teatral. Mestre em Pensamento Contemporâneo, UDP 2010. Doutora em Artes, UNICAMP. É acadêmica da Universidade Católica desde 1993.*

*E-mail: cechenis@uc.cl  
ou claudiaechenique@gmail.com.*

el arte, la creación y el rescate de una memoria olvidada, ejerciendo, desde el propio oficio, una nueva y refrescada mirada comunitaria, hacia temas que nos parecen importantes de revisar porque son constituyentes de nuestra identidad histórica y política.

Convocar personas entorno a una historia tiene algo de similar a reunirse con el clan en torno al fuego. Hoy la reunión en espacios públicos ya no se da con la facilidad de antaño, pero el teatro congrega y, cuando sucede, aparece la magia que provoca el encuentro entre los cuerpos, derribando las barreras que a veces existen en cuanto a lo diverso y generando sentido de comunidad. Se siente el *calor humano*, circula la energía y se enaltece el espíritu (cuestiones que pudieran parecer cada vez más irrelevantes).

La presencia de jóvenes actores, quienes están a cargo de realizar la ejecución de la teatralidad, incluye todos los contenidos de la post modernidad de manera explícita, ya que esta está inscrita en sus cuerpos y en sus conductas de forma natural. El diálogo que ellos (estos cuerpos *nuevos*) generan con el público es vital y expone una voluntad por establecer y renovar el ejercicio de la re significación histórica, desde una perspectiva contemporánea y mirando hacia adelante. Sin duda es un aporte ser testigo de cómo el teatro callejero, en este caso, dota a los jóvenes creadores de una voz pública audible para amplios sectores sociales (pobladores, estudiantes escolares y universitarios, obreros, etc.). Esta expresión artística es también una voz crítica, particularmente activa, que se articula desde la estética y el convivio y se plantea como tal, frente a temas políticos de interés para la ciudadanía de forma vertical, por que cruza toda la estructura cívica. Temas tales, como la organización del trabajo y de los trabajadores, la parcialidad y la arbitrariedad con que opera el reconocimiento público y la abierta discriminación intencional con que funcionan los medios de comunicación, forman parte de la trama de preocupaciones subyacentes que se entrelazan con las líneas de acción principal.

Tomar la calle como espacio para la representación teatral nos posibilita una irrupción voluntaria en el espacio público y el quiebre del cotidiano en el paisaje del habitante que camina por su recorrido habitual. Por ello, planteamos que el arte teatral, expuesto fuera de la salas, aporta una re-significación a los “sentidos de la calle” (CARREIRA, 2000), modificando ambientes, proponiendo poéticas de ocupación y dinámicas simbólicas, que invitan a una celebración *en* comunidad y *en* colectivo, de una particular y específica ceremonia social. La intervención del cuerpo extraño en el lugar público genera una dislocación

y consecuentemente un extrañamiento poético que dinamiza la percepción, cataliza la liminalidad y polemiza reacciones (DIEGUEZ, 2009).

Los lazos, con y entre, el *público y lo público* son reforzados y nuevas fronteras de lo imaginario son construidas ampliando los márgenes de inclusión donde es el propio espectáculo quien propone un continente que *abraz*a y *enmarca* dando forma a la experiencia de compartir en comunidad, propiciando un evento ritualizado, pero cuya liturgia es profana y popular. Así, la trama social es revalorada producto del abordaje e irrupción de lo espectacular en el cotidiano del habitar y nuevas cartografías son escritas de manera colectiva (de manera heterogénea y transversal) gozando de una democratización de los referentes culturales y proponiendo un sentido del arte renovado.

Para la construcción dramática de la obra *Brigadas*, se abordó un trabajo de investigación musical y uno de investigación dramaturgico propiamente tal. Ambos se contaminaron mutuamente produciéndose una complementación estético-formal entre ellos. Sofía Zagal, actriz y compositora del grupo, sintetiza como se introdujeron y consolidaron aspectos relacionados con el rol relevantemente dramático aportado por la música en *Brigadas*:

La investigación musical tuvo como referencia inicial la estética de la Nueva Canción Chilena. Esta rescata las raíces folklóricas e indígenas que mezcladas con contenidos textuales de alto contenido político y denuncia social nos muestra (o nos canta) una época que hace reivindicación a la clase oprimida y da cuenta de un período histórico donde confluyen temáticas políticas y sociales que apuntan hacia una visión unificada de la sociedad. De esta manera y bajo la premisa de hermandad de las manifestaciones artísticas nos propusimos componer canciones que reflejaran la época y la historia del muralismo manteniendo el estilo y las características sonoras de las cantatas, específicamente de la Cantata de Santa María de Iquique del grupo Quilapayún, pero que de igual manera posibilitaran la desestructuración del referente escogido para así contemporizarlo y teatralizarlo. Compusimos entonces una Cantata de los Brigadistas que rescatara honestamente el espíritu del artista político y comprometido de los años 60 y 70, pero que a la vez nos permitiera mostrar la distancia de la época con la actual – por medio del ludismo y del humor – mostrando a su vez la precariedad de este grupo muralista que únicamente con sus elementos de pintura callejera abren la historia del muro, cantado con mucha dignidad. La música en vivo un pilar fundante de nuestro trabajo otorga al teatro cualidades comunicativas que permiten acercar los contenidos

dramatúrgicos a los espectadores generándose un plano ficcional que instala la realidad como una canción con su mundo y particularidad.

Esteban Cerda, actor de COPS, quien participó (junto a otros miembros del colectivo) en el proceso de la construcción dramática de la obra, aclara algunas de las conjugaciones que contribuyeron tanto a la definición de la estructura dramática del texto como a la jerarquización de ciertos elementos que se conformaron en claves concretas y necesarias para la organización del trabajo:

Nos propusimos BRIGADAS como un ejercicio teatral a partir de la memoria colectiva. Desde esa perspectiva, nos resultó evidente la necesidad de elaborar una estructura dramática que fuese coherente y consecuente con las ideas políticas que sustentan el trabajo muralista, y que luego de discutir en profundidad a partir de nuestras propias inquietudes hoy, acordamos como las siguientes: **horizontalidad** como medio y fin de toda actividad ciudadana, **anonimato** creativo en pos de la trascendencia de los valores promocionados por una obra artística y no del artista (instrumento) en cuestión, **el pueblo** como figura de acción política que surge a partir de esa horizontalidad anónima, **heterogeneidad** como característica primordial de ese pueblo ciudadano. Todo ello, jugado en la cuna del espíritu democrático; el **espacio público**. A partir de lo anterior, configuramos una estructura dramática que sin perder los pivotes teatrales de conflicto y personaje, resultó tener un **fuerte carácter narrativo**, con la intención de comunicar de manera clara al espectador los hitos más relevantes de la historia específica del muralismo chileno de los años 60's – 70's. El énfasis, entonces, está puesto en la necesidad de **poner en valor** figuras y manifestaciones artísticas de marcado carácter político en la historia de Chile que se vuelven especialmente **contingentes** con el despertar del movimiento social de los últimos dos años, constituyendo una **fuerza de sentido** para dicho movimiento.

Cabe señalar que para tales fines realizamos una serie de procesos que implicaron el estudio, la investigación y discusión de aquellos elementos que consideramos centrales para la comprensión de los procesos históricos, políticos y pictóricos, en que se vieron envueltos los participantes originales (colectivos anónimos) y que fueron desarrollados por los diversos grupos que eventualmente se conformaron en brigadas muralistas y cuyo trabajo ha sido consignado en parte gracias a la labor de investigadores como Eduardo Castillo Espinoza, autor

del libro *Puño y Letra*; Patricio Rodríguez Plaza, autor de *Pintura Callejera Chilena*; la tesis de Magister de Margarita Olesen Díaz, *El muralismo como estética de la utopía*; la tesis de grado de Paula Dominguez Correa, *De los artistas al pueblo: Esbozos para una historia del muralismo social en Chile*; los blogs de Mono Gonzales; artículos como *Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador* de Paula Alcatruz Riquelme; revistas como Araucaria y Ahora, así como diversas páginas webs destinadas al muralismo político. Cerda, en su análisis, continua reflexionando acerca de aquellos aspectos más relevantes que proporcionan sentido y dan coherencia a los siete cuadros que conforman la obra, cuyo formato de entrega se resuelve en una estructura de *cantata* escrita en decimas:

La fábula se desarrolla en el tiempo a través de una sucesión de hitos históricos que se teatralizan como **episodios**: unidades de sentido que, a través de la investigación musical, plástica y dramática dan cuenta de eventos, ideas, valores que se proponen como **cápsulas de contenido político/histórico** y a la vez como puntos de fuga que constituyen **puentes de sentido en relación a otros contextos históricos**, poniendo de manifiesto la transversalidad de ciertas nociones políticas a lo largo de nuestra historia (cabe destacar, por ejemplo, la tensión entre los intereses de los partidos políticos y las necesidades del pueblo como figura política ciudadana, cuya representatividad es puesta en tela de juicio). La identidad y el sentido de los **personajes** está dado por el encuentro/desencuentro de las diversas brigadas en el espacio público más que por una reivindicación de especificidades partidistas u otras coyunturas políticas de diverso orden. En ese sentido, los personajes se vuelven relevantes en la medida que, además de cumplir su tradicional función en relación al conflicto, vienen a ser una **expresión plástica** de los grupos anónimos que llevaron las pugnas políticas al plano de lo artístico, constituyéndose como **agentes catalizadores del volcamiento de la vida política al espacio público** (calles, plazas, concentraciones masivas, representaciones simbólicas populares). Por su parte, **el lenguaje** utilizado en el texto se hace cargo de la heterogeneidad de lo público **amalgamando diversos recursos estilísticos en pos de la interrelación de eventos históricos**, ideas presentes y necesidades transversales a toda nuestra historia; desde la décima espinela al fraseo urbano contemporáneo, pasando por otras estructuras tradicionales como la cuarteta.

Quedan entonces plasmadas, tanto en la estructura formal como en la

opción poética y los códigos de lenguaje, las diversas estrategias utilizadas para la edificación del procedimiento que se configura, por un lado a partir de la selección de elementos históricos que alimentarán la narrativa y por otro de la reinterpretación subjetiva y valórica de estos, que terminan por definir el discurso político de la obra y la memoria que se busca poner en discusión sobre el espacio público.

Es sobre este eje *Memoria - Espacio público*, que interesa detenerse. La actividad teatral es quien se hace responsable de conjugar estos aspectos. Veamos porqué resulta relevante y movilizador realizar este proceso, el de rescatar una memoria y recrearla de forma pública. La elaboración de nuestro pasado y de cómo resolvemos ciertos hitos, cristalizaciones y sucesos determinantes según los múltiples estudios realizados desde diversas áreas (sociológicos, antropológicos, psicológicos etc.), determinan el modo de cómo nos relacionamos en el presente y de cómo viviremos en el futuro. Nuestra memoria social y su elaboración involucran, entre otras, actividades de conmemoración, la práctica de rituales y la observación de aspectos tradicionales que generan identidad y que también aportan a la estructura cognitiva de la sociedad (OLICK y ROBBINS, 1998). Pasado, presente y construcción de futuro están ligados en la narrativa que tejemos de nuestras experiencias y de cómo las integramos en nuestra historia. A pesar de ello, la memoria es un constructo descentralizado y transdisciplinario, subjetivo fragmentario, que no tiene un único modelo y cuya observación se visualiza de mejor forma a partir de su diversidad: “shared memories can be effective marks of social differentiation.” (OLICK y ROBBINS, 1998, p.105). La memoria colectiva como término fue utilizado por primera vez por Hugo von Hofmannsthal en 1902, siendo Maurice Halbwachs quien definitivamente la liga a la estructura identitaria social, definiendo la memoria colectiva como “la memoria de los miembros de un grupo, que reconstruyen el pasado a partir de sus intereses y del marco de referencias presentes. Esta memoria colectiva asegura la identidad, la naturaleza y el valor de un grupo. Por último, esta memoria es normativa, es como una lección a transmitir sobre los comportamientos prescriptivos del grupo” (PÁEZ et al., 1996, p.50). Halbwachs resalta la importancia del marco referencial, pues la memoria está ligada tanto al contexto social y sus operaciones, como a la identidad individual de aquellos que conforman el colectivo. Un colectivo que guarda en su acervo historias, que entre otras cosas, exigen un reconocimiento social, sobre todo por que se trata de historias cuyos contenidos han sido elaborados y expresados de forma simbólica

hacia la comunidad, para todos por igual, como son los murales callejeros y sus elaboraciones simbólicas. Es esta trenza de contenidos, alojada en la periferia, capaz de organizarse políticamente, alejada de los poderes centrales, puja hasta emerger como relato (de un tipo u de otro). Claramente el teatro, que es un territorio sensible y susceptible de ser permeado por estos contenidos, es el *sistema* que termina permitiendo, que por su intermedio, se complejice un flujo social adoptando un lenguaje artístico y facilitando que se produzca la reelaboración y la emergencia de esta cultura subterránea, identitaria y autónoma. Compartimos con Margarita Olsen la idea de que:

El arte mural en Chile tiene una presencia que forma parte del imaginario colectivo de nuestra población, al menos entre los grupos generacionales que se ubican temporalmente desde mediados del siglo XX hasta el presente. La estética muralista desarrollada en nuestro país incluso llegaría a constituir parte de la identidad gráfica de grupos sociales y generacionales que participaban activa o pasivamente de una cierta visión ideológica y político-social, y ha estado presente de alguna manera en la vida pública durante varias décadas... y ha sabido transformarse y mutar en formas nuevas adaptadas a tendencias actuales. (OLSEN, 2010, p.13)

Se conforman así narrativas populares de estas mitologías, que han permanecido silenciadas y que no han conseguido la visibilidad y la notoriedad necesarias para ser compartidas de forma abierta y *en* comunidad. Su canalización (de las narrativas) hacia lo público se manifiesta organizada como espectáculo de *teatro callejero* por medio de la creación y elaboración artística. Sabemos que “toda sociedad se reconoce a si misma por medio de un imaginario social (CASTORIADIS, 1997; CHARTIER, 1996) y que “quienes vivencian a diario el abandono y la impotencia, quienes carecen de vínculos sociales y de horizontes de futuro... quienes no se sienten acogidos y reconocidos por la sociedad.” (LECHNER, 2002) se desvinculan del *ser ciudadano* y terminan por vivenciar una distancia afectiva con su identidad de pertenencia que pasa a registrarse como una des-identificación. La práctica de poner en el espacio público cuestiones públicas (memorias, actividades, vivencias o experiencias compartidas) reafirman la noción de inclusión y proveen de reconocimiento social, por ello reconstruir y recrear simbologías de pertenencia identitaria se reafirma como un esfuerzo tanto cultural como político por lo que coincidimos con Jorge Dubatti, cuando señala que:



...el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. En términos de Florence Dupont *la cultura viviente del mundo antiguo*. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización socio comunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas. En tanto convivio, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en internet o chateado. Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, emisor y receptor frente a frente... el teatro es un lenguaje ancestral, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado. Porque el punto de partida del teatro es el encuentro de presencias, el convivio o reunión social. El teatro es una performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, algo de lo que no queda nada... El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria (si se la compara con la capacidad de convocatoria y reproductibilidad técnica del cine o la televisión, ofrecidos simultáneamente en cientos de salas y millones de hogares). (DUBATTI, 2005)

Una acción es política en tanto construye un vínculo social (LECHNER, 2002) y, por tanto, colabora con la fabricación de tejidos que componen un entramado de *sentidos compartidos*. Los problemas con que vive el hombre contemporáneo pueden ser expresados con mayor claridad por el término alemán *unsicherheit* (BAUMAN, 1999, p. 13), ya que este fusiona los conceptos de incertidumbre, inseguridad y desprotección (lo cual evidentemente incide en un repliegue social). En cambio la experiencia compartida *públicamente* en torno a narrativas instaladas en el *espacio público-visible para todos*, re-definen sentidos de pertenencia, provee de nexos comunitarios renovados y generan vínculos e identidades colectivas, creando seguridad, dando protección y creando claridad y lo más importante es que esto está siendo experimentado de forma vivenciada, es decir de forma concreta. Entonces es más fácil entender como:

El espacio público, a partir de estas múltiples acepciones, que lo definen como político, común, visible y accesible, será concebido modernamente como el escenario por excelencia para el despliegue de la ciudadanía, entendida como la institucionalización racional de la comunidad política. Si la reconstrucción contemporánea de la polis griega recuperará la matriz aristotélica de lo político (Arendt, 1993), la reconstrucción secular del espacio público moderno se llevara a cabo mediante una recuperación del imaginario iluminista de éste (Habermas, 1989; 1994). Dos acontecimientos jugaran, mediante una re-configuración de la oposición entre público y privado, un rol central en esta modalidad secularizada de pensar modernamente el espacio público: por un lado, la construcción del Estado (impulso emancipatorio abocado a la racionalización del poder administrativo y la generación de poder comunicativo); por el otro, el desarrollo e instalación del mercado (reducción de la intensidad participativa en favor de modos difusos de socialización basados en la proximidad física y la distancia social). (BAHAMONDE, 2011, p. 25)

Y por último, es importante señalar que estos procesos creativos son dinámicos, permeables y transitorios y que a pesar de producirse cristalizaciones que devienen en esfuerzos creativos concretos, tanto el teatro como la calle, la memoria y el espacio público están en permanente transformación y sus definiciones pasajeras.

## BIBLIOGRAFIA

BAUMAN, Zygmunt. *En busca de la política*. México D.F, Fondo de Cultura Económico, 1999.

BAHAMONDE, Daniel Carrasco. “Espacio público y ciudadanía”. In: *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 10, n°30, 2011, p. 19-43. <http://www.scielo.cl/pdf/polis/v10n30/art02.pdf>

CARREIRA, André. “El teatro de grupo en Brasil, identidad y experimentación”. In: *Revista Territorio Teatral*, n°1, mayo 2007. <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/01.pdf>

CASTORIADIS, Cornelius. *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires, Eudeba, 1997.

\_\_\_\_\_. *L'institution imaginaire de la société*, París, Ed. Seuil, 1975.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1996.

DIEGUEZ, Ileana. “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”. In: *Archivo Virtual Artes Escenicas*, 2009. <http://artesesencicas.uclm.es/>

index.php?sec=texto&id=205

DIEGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales, performances y política*. Buenos Aires, ATUEL, 2007.

DUBATTI, Jorge. “Cultura teatral y convívio”. In: *Revista Conjunto*, n° 136, abril-junio 2005.

<http://www.casa.cult.cl/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>

LECHNER, Norbert. *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago de Chile, LOM ed., 2002.

LECHNER, Norbert. “¿Como reconstruimos un nosotros?”. In: *Desarrollo Humano en Chile*, 2002. [http://www.desarrollohumano.cl/pdf/red\\_v/como.pdf](http://www.desarrollohumano.cl/pdf/red_v/como.pdf)

OLICK, Jeffery; ROBBINS, Joyce. “Collective memory to the historical sociology of mnemonic practices”. In: *Annual Review of Sociology*. vol. 24, 1998, pp. 105-140. <http://www.jstor.org/stable/223476>

OLSEN, Margarita. *El muralismo como la estética de la utopía*. Tesis de grado Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2010. [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-olesen\\_m/html/index-frames.html](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-olesen_m/html/index-frames.html)

**RESUMO** Este artigo busca identificar e analisar alguns aspectos relevantes para o processo criativo do Colectivo Obras Públicas (COPS) na realização da montagem “Brigadas” para o teatro de rua. A obra retrata a história de murais políticos no Chile, seus antecedentes e influências, desde sua aparição (segundo Patricio Cleary) no ano de 63 até o golpe de estado ocorrido dez anos depois, quando esta expressão havia se *profesionalizado* e transformado em uma produção artística com metodologías próprias.

**PALAVRAS-CHAVE** teatro de rua; memória; política.

**ABSTRACT** This article seeks to analyze some relevant aspects to the creative process of Colectivo Obras Públicas (COPS) in carrying out the creative process of the street play “Brigades”. The play retraces the history of political murals in Chile, its background and influences, from its appearance (as Patricio Cleary states) the year 63, until the military coup ten years later, when this expression had become a wide spread professional artistic production, with its own particular methodologies.

**KEYWORDS** Street Theater, memory, politics.