

La teatralidad como estructura híbrida en la propuesta escénica de Andrés Pérez

Eduardo Guerrero del Río

El domingo 11 de mayo del 2003, con motivo de la celebración de un nuevo cumpleaños de Andrés Pérez (1951-2002), se realizaron una serie de manifestaciones artísticas para conmemorar a quien ha sido considerado uno de los directores teatrales de mayor significación dentro del teatro chileno. De alguna forma, el fervor popular que se vivió durante algunas horas por las calles de Santiago de Chile, no fue más que una especie de segunda parte del manifestado con ocasión de su fallecimiento en el mes de enero del año 2002. Entonces, más allá de estos hechos puntuales y del reconocimiento tanto de sus pares como del público en general, queda en evidencia que las propuestas teatrales de Andrés Pérez han abierto un sólido camino en el contexto de un teatro, el chileno, que se ha debatido en los últimos tiempos entre lo meramente experimental, con todas sus connotaciones posibles, y lo comercial.

Nuestro objeto de análisis se conecta con la búsqueda de constantes en la poética direccional de Andrés Pérez que den cuenta, por un lado, de los elementos estructurantes en sus puestas en escena, y por otro, en función de lo anterior, de los motivos que han llevado al espectador chileno a ser un fiel testigo de estas propuestas. Para tales efectos, nos centraremos en tres de sus producciones: *La Negra Ester*, *El desquite* y *La huida*, las cuales nos permiten reconocer, entre otros componentes, la teatralidad como estructura híbrida. En las dos primeras, la hibridez se manifiesta en la utilización y puesta en escena de signos folclóricos y populares, en el

tipo de actuación, a la que llamaremos caracterización, y en el maquillaje utilizado como máscara. En la última de las producciones, la integración y utilización de elementos mediales y el tema central de la dramaturgia nos llevará a proponerlo como el más postmoderno de estos montajes. Desde una perspectiva sincrónica, las tres obras mencionadas están contextualizadas en períodos política y socialmente claramente delimitados en nuestro país y, más que nada, en el ideario estético de Pérez. También, no deja de ser sintomático que las tres nos conecten con la década de los veinte, permitiéndonos hablar de una obra iniciática, de la consolidación como director y del testimonio de vida como testamento final, respectivamente.

Para comprender el surgimiento de un espectáculo como el de *La Negra Ester*, es necesario efectuar ciertas puntualizaciones que se vinculan con los inicios teatrales de Andrés Pérez, en lo fundamental, relacionadas con su experiencia en el teatro callejero y, sobre todo, en lo que significaron esos seis años en que estuvo trabajando en el Théâtre du Soleil, junto a Ariane Mnouchkine. En relación con lo primero, en 1983, funda la Compañía Teatro Callejero, dirigiendo obras como *Bienaventuranzas*, *Amerindia*, *El ciclo burgués* y en donde, entre otros, participan como actores Rosa Ramírez, Aldo Parodi, trabajo callejero al cual se integrarán posteriormente María Izquierdo, Willy Semler, todos los cuales conformarán el primer elenco de *La Negra Ester*. Es así como esta experiencia en la calle, en un período en que ha-

cer teatro callejero y más aún hacer teatro en Chile era una actividad peligrosa por decir lo menos, posee un sinfín de elementos que son un valioso antecedente para acercarse con mayor propiedad a su trabajo con el Gran Circo Teatro. Éstos tienen relación tanto con la modalidad específica de ese tipo de espectáculos como con lo que significa desde la perspectiva del público asistente. Por ejemplo, la ocupación de espacios abiertos (amplitud), la preeminencia de lo festivo, lo meramente circense, la destreza corporal, el empleo de la máscara, lo popular y, sobre todo, una implícita concepción de una múltiple teatralidad. Incluso, hacia fines de los años setenta, Andrés Pérez escribió una obra infantil en donde ya estaba presente el circo, llamada *El circo diferente*, en cuyo montaje participaron algunos de sus compañeros de curso, como el mencionado Aldo Parodi y, además, Alfredo Castro y Patricio Stravosky.

En relación con lo segundo, en una entrevista que le realicé a Andrés Pérez en el año 2001, señaló que “mi primer posgrado fue el teatro callejero. El máster, entonces, fue estar con el Théâtre du Soleil. Primero que nada, esta vinculación hizo que todas las intuiciones que poseía, se confirmaran”¹. En todo caso, en lo específico, esta experiencia en Francia —como toda experiencia de vida en el extranjero (vale también esto para el aporte a mediados de los ochenta de Ramón Griffiero al volver de Bruselas)— trajo consigo la incorporación en su propuesta escénica de la Comedia del Arte, de las técnicas orientales, del Kathakali, del trabajo del maquillaje (concepto de máscara), entre otros elementos. De este modo, la actuación de tipo realista que se venía dando en nuestro país (herencia de la creación de los teatros universitarios), se ve afectada por una nueva concepción del cuerpo, de la voz y del gesto, que se relaciona fundamentalmente con la Comedia del Arte. De las técnicas orientales, Pérez extrajo el misticismo en lo que concierne a la preparación actoral (no por casualidad era considerado por sus discípulos como una especie de gurú), a lo que se agregaba un exhaustivo trabajo corporal en lo acrobático.

Algunas consideraciones sobre cultura, folclore y lo popular

A partir de los postulados de Lévi-Strauss (1987) y Lotman (1979), se puede establecer que cultura es lenguaje y que signo y signicidad fijan el lugar que la cultura ocupará en el universo se-

miótico. Así, al hablar de cultura, nos referiremos a modos de vida, conductas y comportamientos relacionados con signos, los que permanecen o cambian en el tiempo². Un ejemplo de esto puede establecerse al analizar, bajo la luz de esta época de hipertecnologización, masificación de los instrumentos tecnológicos y rápido acceso a las comunicaciones, los conceptos “popular” y “folclore”. Propondremos que el folclore es un subconjunto de lo popular, diferenciándose del segundo porque los signos que lo configuran han permanecido en el tiempo, arraigándose en la historia de los pueblos y constituyendo tradición. Lo popular, por su parte, ha tenido y tiene un carácter más efímero, sin llegar a constituirse en un elemento distintivo de una idiosincrasia determinada. En la actualidad, puede relacionarse lo popular con el término “moda” (Lipovetsky 1990), la que como forma de producción y de difusión se corresponde con el concepto de “aldea global”.

En Latinoamérica, el proceso de formación del folclore surge en la época colonial, período que se caracteriza por el arraigue paulatino de la cultura española, por el exterminio de las etnias primigenias y sus manifestaciones culturales y por la configuración de sociedades-colonias, eminentemente mestizas, heredad del período de conquista³. Por esto, en un estado inicial, el folclore latinoamericano, y en especial el chileno —por ser nuestro sujeto de estudio como una de las características en la teatralidad de Andrés Pérez—, se corresponde con la hibridez cultural de la España colonialista, la que en procesos posteriores de asimilación y correspondencia con el medio (influencia de las etnias) adquiere rasgos localistas (una hibridez más propia).

***La Negra Ester* (1988): formación de un colectivo**

En una primera instancia, el poema original de *La Negra Ester* había sido trabajado por el actor y director Willy Semler para montarlo en la calle. Pero al tiempo, éste le entrega el texto a Andrés Pérez, quien lo adapta para el teatro, a partir de tres elementos fundamentales, como lo menciona el propio Pérez: la transmisión de los personajes, la emoción y la máscara (Guerrero: 2003). *La Negra Ester* (décimas espinelas, de Roberto Parra) debe considerarse como uno de los espectáculos más significativos del teatro chileno de los últimos tiempos, pues le inyectó vitalidad a nuestra escena.

Fue una obra más que taquillera; por eso, cuando en diciembre de 1988 se estrenó en la localidad de Puente Alto (Plaza O'Higgins)⁴, nadie sospechó —ni el propio Andrés Pérez— las resonancias —no sólo teatrales o artísticas, sino que fundamentalmente sociales— que iba a tener la mencionada representación. Después, al poco tiempo, durante los meses de enero y febrero de 1989, en pleno período veraniego, el cerro Santa Lucía de Santiago fue escenario de una efervescencia pocas veces vista en torno a eventos culturales. Las giras a provincias, las invitaciones a certámenes teatrales de carácter internacional, las continuas reposiciones a lo largo de los años, van configurando una situación que rebasa la típica relación espectador/obra, pues, incluso, desde mucho antes de cada una de las funciones se crea una atmósfera que tiene mucho de magia, de poesía, de fiesta popular.

La historia de los amores de Roberto Parra con la negra Ester, aquella prostituta del puerto de San Antonio (localidad a unos cien kilómetros de Santiago), es en realidad un mero pretexto para que los actores den rienda suelta, con gran rigor y disciplina, a una creatividad desbordante, apoyada por los múltiples lenguajes escénicos. En esencia, *La Negra Ester* es un homenaje: a la poesía, al teatro, a la vida. Es la metáfora que hace soñar y suspirar; es la metáfora de la palabra y el silencio.

Lo anterior merece más de una consideración, tanto desde un ámbito extrínseco como desde uno intrínseco. En ese año de 1988, dos meses antes del estreno del espectáculo, específicamente el 5 de octubre, el pueblo chileno le dijo “NO” a la dictadura en forma rotunda, en un plebiscito convocado por el dictador con el propósito de afianzarse aún más en el poder. De este modo, estamos hablando de un país que está saliendo lentamente del régimen dictatorial⁵. Es un período en que, considerando la presencia de otros grupos que han dado que hablar en el tiempo, recién los teatristas están despertando del letargo creativo: La Troppa ha estrenado en 1987 *El santo patrono*, y, al año siguiente, *Salmón vudú*, no alcanzando la notoriedad que los ha hecho famosos sino hasta los años noventa; Teatro La Memoria estrena *Estación Pajaritos* en 1987 y *El paseo de Buster Keaton* en 1988, alcanzando mayor fama también en los noventa con su trilogía *La manzana de Adán*, *Historia de la sangre* y *Los días tuertos*; Teatro del Silencio es creado en diciembre de 1989 por Mauricio Celedón, con su primer espectáculo, *Transfusión*, en 1990, para ad-

quirir prestigio en los años siguientes con los estrenos de *Ocho horas* (1991), *Malasangre* (1991), *Taca-taca mon amour* (1993) y en los últimos años *Gemelos* (1999); finalmente, Teatro Fin de Siglo es el único de estos elencos que aparece en escena un poco antes, funcionando incluso —en un primer período— entre 1983 y 1989, bajo la dirección de Ramón Griffero. Al igual como acontecerá posteriormente con Andrés Pérez, Griffero trae consigo a su regreso una valiosa experiencia europea, dando inicio en Chile —desde nuestra perspectiva— a una nueva etapa del teatro chileno, relacionada con la preeminencia de lo espectacular sobre lo textual, dentro de un teatro que sin dejar de ser político e indagatorio en lo social, tiene su interés práctico en su propuesta creativa, en donde lo cinematográfico se constituye en un eje sustentador del montaje (Guerrero: 1993).

Dentro de los diversos lenguajes de la teatralidad presentes en *La Negra Ester*, conviene detenerse en algunos para ir precisando cómo se configura la poética direccional de Andrés Pérez. Lo primero tiene que ver con el acercamiento de los actores a sus personajes, considerando además que existe un desdoblamiento de papeles. Al respecto, en la mencionada entrevista, Andrés Pérez señala: “son los actores que van poniendo sus biografías al servicio de los personajes, y personajes que se van mezclando con los actores”. Esto se manifiesta, en una etapa inicial de preparación de la puesta en escena, en que cada uno de los actores tiene que preparar todos los personajes, con el objeto de que en el proceso de ensayo se vaya estableciendo la simbiosis entre uno y otro. En este punto, más que de actuaciones, podríamos hablar de un teatro de caracterizaciones, herencia del aludido paso por el Théâtre du Soleil. Esto explica, en cierta manera, esta búsqueda por los diversos personajes, hasta llegar a aquél que “calza” con un cuerpo, una voz, un gesto. Sin duda, una práctica de esta naturaleza lleva consigo una gran disciplina, una rigurosidad en la indagación de las resonancias individuales y colectivas y una forma, además, de “derrotar el ego personal”, como nos refirió una de las actrices del montaje de *Sueño de una noche de verano*. Además, se revalora el sentir sobre el pensar.

Otro de los aspectos de indudable interés es el correspondiente al musical, estableciéndose en una constante a lo largo de la representación. Este interés se sustenta por diversos motivos: para el público, se transforma en una novedad el ver en es-

cena a tres músicos tocando diversos instrumentos musicales (de alguna forma, su presencia también posee un carácter actoral); se materializa a lo largo del montaje una proliferación de melodías musicales, que afianzan el sentido folclórico y popular de *La Negra Ester*; afianza “los cambios de estado de ánimo de los personajes”, creando las correspondientes atmósferas, como lo postula el investigador chileno Sergio Pereira (1989). Por esto, el texto, las acciones sobre el escenario y, prioritariamente, la música logran que el espectador se reconozca en su calidad de “chileno”. No es trivial que el primer impacto sonoro que uno recibe de este montaje sea justamente la primera estrofa del himno nacional, trompeteada de un modo casi circense. Es casi una suerte de Señor Corales, al que le sigue un jocoso foxtrot, baile de comienzos del siglo xx y que tiene sus orígenes en Estados Unidos (Advis y González 1994: 17)⁶. Además, la banda sonora de *La Negra Ester* contiene una serie de composiciones, no todas pertenecientes al folclore clásico de nuestro país, pero sí todas constituyen un repertorio que puede definirse como popular, en su acepción de pertenencia al pueblo. Ahora bien, si consideramos que lo popular está formado por aquellos elementos propios de las clases sociales menos favorecidas, qué más *ad hoc* que esta música escuchada en los prostíbulos porteños y de la ciudad.

Frente a este compilado musical, podemos establecer: 1) el folclore se relaciona con la tradición, es decir, con la heredad y sistematización de ciertos modos de vida; 2) el folclore es, entonces, un sistema sígnico reconocido y perpetuado por un colectivo; 3) sin embargo, existen manifestaciones claramente foráneas —el caso del foxtrot, por ejemplo—, que no obstante constituyen un repertorio conocido, en contraposición con composiciones que pertenecen al folclore, vale decir, se reconocen como primigenios e identificadores de un país, pueblo, nación, etcétera; 4) lo folclórico y lo popular conforman cultura. Es decir, la cultura es un cúmulo de signos híbridos; 5) toda cultura es mestiza; 6) lo folclórico constituye nación; 7) en 1988, fecha del estreno, necesitábamos imperiosamente rehacerlos como país y como individuos; 8) esto explicaría, de alguna forma, la recepción masiva del espectáculo, sin diferenciación de clases sociales ni de ideas políticas.

En esta conjunción de lenguajes de la teatralidad evidenciados en *La Negra Ester*, adquiere también notoriedad el del maquillaje, en su concepto

de máscara. Otro elemento de hibridización en la puesta en escena. No estamos aquí frente al maquillaje occidental que apunta hacia el realismo; más bien, la influencia directa es el teatro oriental, en donde se apunta a la gestualidad y a la codificación de los colores y de las líneas. Entonces, este elemento de lenguaje escénico adquiere una mayor importancia, ya que —incluso— el actor propone de manera intuitiva. Se materializa un proceso de transculturización, de imitación; por ejemplo, el personaje de la Negra Ester acentúa la emoción a través del maquillaje; la Japonesita configura a una geisha tradicional y en Esperanza (travesti) se realizan los ojos y los pómulos.

El desquite (1995): retorno hacia el teatro de sala

En septiembre de 1995 (mes de la “chilenidad”, donde se conmemora la independencia de Chile), se estrenó *El desquite*, bajo la dirección de Andrés Pérez. No fue con su propia compañía, sino que la compañía Teatro Sombrero Verde lo invitó a participar en este espectáculo; en ella, se encuentra con algunos de los actores de *La Negra Ester*, tales como Boris Quercia, Aldo Parodi, María Izquierdo. Esto no significa que el Gran Circo Teatro haya dejado de funcionar, sino que ha ido cambiando su elenco; incluso, ese mismo año, en el Anfiteatro Griego del Parque Juan XXIII, estrena con el Gran Circo Teatro *La consagración de la pobreza*, del escritor nacional Alfonso Alcalde, con la cual vuelve a los espacios abiertos. Sin duda, este tema espacial se nos revela como de indiscutible valor, a nivel dialéctico. También, relacionado de alguna forma con esto, hay que mencionar que el montaje de *El desquite* tiene lugar en la Casa Amarilla de la Estación Mapocho (en la actualidad, centro cultural), sitio que en su época fue la vivienda del jefe de estación; entonces, como en otras ocasiones, Pérez se “apropia” de espacios abandonados para transformarlos en salas teatrales (otros ejemplos son el Teatro Esmeralda y las tan controvertidas bodegas de Matucana).

Desde un punto de vista argumental, el texto nos remite a una historia de amores y desamores, ambientada en los años veinte al interior de Chillán, en el fundo Los Colihues (sur de Chile). Por lo mismo, no sólo se nos narra la relación de Anita con Don Pablo, su patrón, y el abandono de la casa por el hecho de haber quedado embarazada y

el posterior “desquite” de la muchacha, sino que se entrega, a la vez, con un lenguaje muy propio del grupo social inserto en el relato, una visión de carácter costumbrista de esa zona rural del país. De esta manera, nos encontramos con una obra muy apegada a lo folclórico, con unos personajes representativos en lo que concierne a la oposición entre quienes detentan el poder y los sirvientes, en una especie de caciquismo local, temática muy presente en la literatura latinoamericana del siglo xx.

A nivel textual, el autor de *La Negra Ester* ha pasado de la poesía a la prosa poética. A través de ella, va dejando claro testimonio de una realidad social tanto por las acciones descritas como por su lenguaje. Este último punto es significativo en cuanto —por boca de los personajes— van quedando registrados giros idiomáticos, dichos, expresiones populares, refranes y frases que dan cuenta de lo específicamente chileno; entre otras, “no me gusta hablar fuera del tiesto”, “voy a echarme una manito de gato”, “ésa es la madre del cordero”, “a mí no me pasa gato por liebre”, “ya está el chancho en la batea”, “no hay que quitarle el pote a la jeringa”, “tampoco saben con qué chicha se están curando”, “tienen más pata que un alacrán”. Tal como lo señala Oreste Plath (1973), estos dichos, perpetuados gracias a la tradición oral, han formado la realidad nacional. Así, se puede establecer que corresponden a una manifestación folclórica más, constituyéndose en signos culturales de la sociedad chilena⁷.

El argumento no pasa de ser convencional y se conecta a una tradición naturalista de la literatura chilena. Desde esa perspectiva, un montaje ceñido en exclusividad a lo textual, sin la incorporación de códigos teatrales transculturales (Del Campo 1997), se transformaría no sólo en un espectáculo poco atractivo, decimonónico, sino que tendría un carácter meramente localista. Entonces, es aquí donde adquiere una especial significación la “mirada” de Andrés Pérez, para darle una dimensión universal a la puesta en escena, sin obviar que, a fin de cuentas, el tema es chileno y folclórico. Al respecto, además, hay que agregar que, en torno a este tipo de problemáticas, se han estrenado en los últimos años varios montajes que persiguen, sin lograrlo, “experimentar” a partir de textos vinculados a nuestra idiosincrasia. El propio Andrés Pérez, en 1996, efectuó —a nuestro entender— una fallida dirección de *La pérgola de las flores*, una obra emblemática del teatro chileno, de los años sesen-

ta, y que se vincula a un folclore urbano. Además, al margen de algunas opiniones críticas negativas en este sentido, no deja de ser sintomático que el espectáculo de *El desquite* tenga una duración cercana a las tres horas, hecho muy poco común en la actualidad.

En un contexto amplio y global, el montaje de *El desquite* aún con acierto todos los lenguajes de la teatralidad que utiliza Andrés Pérez en su cosmovisión y concepción escénica. A nuestro parecer, este punto es fundamental en el logro de este espectáculo y, más que nada, en sus diversas propuestas de dirección. Existe, tal como se ha planteado, una real exigencia hacia el actor, quien se ve obligado a desplegar con creatividad todas sus capacidades histriónicas para mostrar las principales características de su personaje, en un intenso despliegue escénico. Además, en función de un espacio alargado y sin demasiado fondo, en donde todo está en primer plano (Pérez 1996), la relación actor/espectador es mucho más cercana e intimista⁸. Según Pedro Celedón (1996), Pérez incursiona en una espacialidad angosta y larga, metáfora directa de la territorialidad chilena, en la que las cocinas que se prenden con fuerza, representarían los volcanes de nuestro país. En este punto, llama la atención la presencia de los cuatro elementos en escena: tierra, representando un pequeño huerto, propio del inquilinaje en el campo chileno; fuego que sale de los fogones en los que se calienta comida; agua que reproduce las lluvias y finalmente el aire presente en este largo pasillo. Pareciera ser que la aparición y conjunción de estos elementos primarios, le diera al montaje una fuerza arcaica y mística, invitando al ritual, a lo que se contraponen la violencia y el horror que han caracterizado los procesos sociales de nuestro país, develados en esta historia.

A diferencia del texto de *La Negra Ester*, *El desquite* es una pieza teatral en la que el autor cuenta una historia a través de los diálogos de sus personajes, sin ser él uno más de ellos⁹. En cuanto al lenguaje, Pérez no cambió ninguna palabra del texto original, de modo que los personajes dicen frases que, fuera del contexto teatral, pueden parecer contradictorias, insólitas o, simplemente, mal estructuradas; por ejemplo, “Pablo es un hombre muy bueno, pero no te descuides con él, es el hombre más perverso de la tierra” (Parra 1996: 17). En la puesta en escena, Andrés Pérez introduce narradores, personajes/espíritus que habitan este largo pasillo escénico, creando un clima onírico muy cer-

cano al mundo rulfiano y, en definitiva, al folclore mágico-religioso latinoamericano.

Respecto a la música de *El desquite*, Mario Rojas, director musical del montaje, señala que el tema central de la obra, el tango *Mal hombre*, en versión de la mexicana Lidia Mendoza, fue un aporte del propio Pérez, quien lo sugirió en función de la coherencia entre este ritmo, su letra y la trama del montaje. Por otra parte, la actriz María Izquierdo arma musicalmente a su personaje Carmencita, la cantora, quien en escena para festejar a algunos amigos que le traen recuerdos de su amor, entona algunas tonadas. La hibridación musical que encontramos en *El desquite* nos remite directamente a elementos populares y folclóricos propios de América Latina. En sus orígenes, el tango se gesta en ambos márgenes del Río de La Plata, a mediados del siglo XIX. Proviene del mestizaje entre estilos como el fandango, el tango andaluz, los bailes propios de los gauchos, negros y mulatos; además, incorpora el bandoneón, instrumento de origen alemán. Mientras, la tonada deriva de formas arábigo-andaluzas como el zéjel o canción con estribillo introducidas en Chile durante la conquista, y considerada como la canción folclórica por excelencia.

La huida: el más postmoderno de sus montajes

La mayoría de los estudiosos que se han ocupado del polémico tema de la postmodernidad, revelan una posición trazando los rasgos característicos que tiene esta época hasta el extremo de concebirla como un estado de melancolía. Lyotard (1987) señala que la condición postmoderna es una corriente de pensamiento que surge a partir de la crisis de los objetivos de la modernidad, una vez que los grandes metarrelatos en la que ésta se fundaba se transforman en objeto de incredulidad. De este modo, el progreso indefinido que llevaría a las sociedades a una emancipación colectiva, no es más que una ingenuidad, lo que constituye finalmente la muerte de las utopías. Así, algunas características de la postmodernidad serían: época de nostalgia, crisis de paradigmas, retorno de lo sagrado, nihilismo, liberación de las racionalidades y las diversidades (gays, negros, mujeres, etnias).

Según Villegas (2001: 14), “un aspecto que define casi específicamente los discursos teatrales de fines de siglo y comienzos del siglo XXI es la fuerte presencia o utilización de signos provenientes de

los medios de comunicación electrónica o masiva”; más adelante, agrega: “Dentro de esta línea de discursos teatrales, la función puede ser muy variada.” Efectivamente, en esta época de masificación tecnológica y, por tanto, de hipereficiencia de las comunicaciones, el fenómeno teatral debe entenderse como uno distinto al que tradicionalmente conocíamos. El público teatral hoy es primero un espectador televisivo, por lo que los signos teatrales que se le ofrecen deben ser coherentes con la semiótica cultural de la imagen en la que se le ha educado. En ese sentido, Andrés Pérez no fue pionero en Chile, pero en su último montaje, *La huida*, en la que le devela al espectador su condición homosexual, y junto a ella la discriminación y persecución de la que han sido víctimas por parte de grupos conservadores y militares de nuestro país, introduce el video y la proyección de fotografías con el fin de mostrar, por una parte, el contexto social, político y cultural del Chile de la década de los veinte y, por otra, develar el horror del castigo impuesto a estos grupos discriminados.

Lo mencionó Andrés Pérez en una entrevista en un periódico: “Algunos van a decir que es mentira y otros, que es verdad”. Al respecto, esto generó diversos intercambios epistolares de historiadores sobre este tema¹⁰. Nos referimos a la historia de un grupo de homosexuales que, supuestamente, fue exterminado bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo¹¹ hacia fines de los años veinte: “Tú sabes que no se los llevan a ninguna isla, ¿verdad? Tú sabes que los suben a un barco, y, luego, en altamar, les ponen los pies en un cajón de cemento fresco, con una mordaza en la boca para que no griten... (...) Tú sabes que, una vez el cemento solidificado, los lanzan al mar y ese mar que tranquilo nos baña¹², se los traga” (Pérez 2000: 3). Este tema constituye el eje estructural del montaje de *La huida*, escrita en 1974 y recién concretada escénicamente en el año 2001.

Lo último admite más de una reflexión. Tal como se especificó en un comienzo, Andrés Pérez incursionó en el ámbito dramático con una obra infantil, *El circo diferente*. En esa época, además, estrenó su obra *Las del otro lado del río*, llegando a afirmar que “antes de ser director o actor yo he sido un escritor” (Guerrero: 2003). De esa época data la escritura del texto de *La huida*. Entonces, más allá de las dificultades del propio Pérez por encontrar la forma idónea para materializar con los lenguajes de la teatralidad la historia implícita en

el texto, por su inexperiencia como director en esa época, pueden ser atendidas razones políticas para no “arriesgarse” con una producción de esta naturaleza (recién comenzaba y con todo el rigor militar la dictadura de Pinochet), aunque también —quizás con una postura mucho más romántica— es posible esgrimir que, en su calidad de testamento teatral, recién muy cercano a su muerte era posible contar esta historia, no sólo vinculada con el hecho histórico en cuestión sino que, prioritariamente, con su propia biografía y su condición de homosexual.

El interés que suscitó este nuevo montaje del Gran Circo Teatro se conecta tanto con la textualidad como con la puesta en escena. En todo caso, estamos frente a un espectáculo muy diferente a lo que ha sido la propuesta de Andrés Pérez, en cuanto a la valoración de lo popular y de lo festivo, y la inclusión de elementos circenses. Ésta es, más bien, una obra intimista, una especie de tragedia contemporánea, con momentos de verdadera violencia. Es el instante del despojo, de dar cuenta en escena de una marginalidad que viene de su ser gay (lo híbrido) y en donde “entrega su máscara” (máscara interior). La procesión va por dentro. Como se señaló, la acción nos remite a 1929, a la historia de Joaquín, dueño de una botillería, quien es solidario con algunos homosexuales perseguidos por el régimen. A la vez, es traicionado por su pareja. La dialéctica del bien y del mal. A esto hay que añadir que Joaquín es un homosexual pobre; por tanto, se alude a la marginalidad dentro de la marginalidad. Aquí, en la homogeneidad de lo heterosexual, lo homosexual se erige como elemento híbrido. Por otra parte, en un interesante juego de superposición espaciotemporal, se nos sitúa en el año de 1974 (escritura del texto), fecha en la cual se viven otras represiones: “eran otros años de persecución, de persecución a otras gentes, por otras razones, pero igualmente crueles” (Pérez 2000: 28). En definitiva, estamos hablando de una situación circular, un poco a tono con lo que ha sido la historia política de nuestro país, con resonadas e intentos golpistas. Por lo mismo, sin duda, éste es el montaje más político de Andrés Pérez (“militancia de la belleza”), lo cual no dificulta que se inserten creativamente sus principios estéticos.

El tema del travestismo ya lo encontramos en *La Negra Ester*, en el personaje de Esperanza. Pasa a constituirse en una mujer soñada a través de una imagen más bien idealista (más mujer que la mujer). Por eso, no es de extrañar su participación en

múltiples *performances*, de carácter ritual, realizadas en fiestas y discotecas, lo que lo conectaba con el medio social. Básicamente, lo convocaba su deseo de experimentar e improvisar, en donde salía a relucir su lado gay, en bailes desenfrenados. Esto no quita ni agrega nada a su condición de director excepcional. Sólo son antecedentes que permiten entender la significación como testamento teatral de *La huida*, en donde —además— actúa en muchas de sus funciones, en el papel protagónico. Es decir, existe una mixtura entre lo biográfico y lo ficticio.

Motivos como el exilio, el miedo, la muerte, la libertad, el viaje se infieren a partir de la lectura del texto y de su plasmación escénica. Muchos de éstos se han configurado como una constante en el teatro chileno, adquiriendo mayor significación en el período de la dictadura. Por ejemplo, el viaje, en sí, también posee diversas connotaciones, tanto desde una perspectiva extrínseca como intrínseca (viaje interior); en este caso en particular, una primera lectura nos remite al viaje que van a realizar los homosexuales para huir de la represión; en una segunda lectura, esta “huida”, este viaje es el del propio Andrés Pérez —conocedor de su enfermedad—, despidiéndose de la comunidad nacional.

Al margen de lo textual y de la construcción de mundo de *La huida*, se debe señalar que el espectáculo sobrecoge de comienzo a fin. Llama a pensar, a reflexionar, a mirar hacia el pasado pero también a proyectarse en el futuro. A pesar de sus escenas violentas, de la presencia de situaciones no siempre expuestas en el escenario, se va perfilando una atmósfera poética (el gran dolor de amor hecho poesía), con un lenguaje directo, frontal. Además, la teatralidad se manifiesta en la llamativa utilización del extenso espacio, en el apoyo audiovisual (información de la época mediante un video y la colocación de un disco, con la voz de Alejandro Flores, uno de los grandes divos del teatro chileno de esa época) y la presencia, como lo indicábamos respecto a *El desquite*, de los cuatro elementos: agua, tierra, fuego, aire, conformando ese necesario rito catártico.

Palabras finales

Son muchos los aspectos que una propuesta direccional como la de Andrés Pérez están llamados a constituirse en objeto de análisis e interpretación. También hay otros montajes —como *Época 70*:

Allende, Noche de Reyes, Ricardo II, Popol Vuh, La consagración de la pobreza, Madame de Sade, Nemesio pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?, por mencionar algunos — que fueron marcando, en su momento, la presencia creativa de uno de esos directores que nuestro teatro no produce todos los días. Lo que sí es una certeza que la teatralidad como estructura híbrida es uno de los tantos derroteros que una poética como la de Andrés Pérez sugiere a nivel teórico.

Hablar de hibridez cuando nos acercamos a cualquier fenómeno artístico es redundar en un hecho que se presenta sin discusión. Efectivamente, toda creación y manifestación signica y simbólica, mediada por el lenguaje, corresponde a un producto de confluencia, mestizaje o hibridez de creaciones y manifestaciones provenientes de distintas regiones. De hecho, si pudiésemos hablar de la no hibridación en un producto cultural, lo haríamos en esta época en la que los signos se vuelven realmente universales, con la pérdida paulatina de lo propio.

La hibridez de la que se ha hecho mención en este artículo, se evidencia en la constante preocupación de Andrés Pérez por llevar a escena situaciones relacionadas con lo meramente folclórico y popular, en el entendimiento de que ambos elementos culturales corresponden a hibridaciones históricas, que en el caso particular de los pueblos latinoamericanos, derivan de la colonización española, de los propios países vecinos, y de elementos provenientes de países desarrollados.

Por otra parte, y como influencia directa de su paso por el Théâtre du Soleil, en el trabajo actoral, que Pérez concibe más bien como caracterizaciones, confluyen no sólo la Comedia del Arte, sino que, además, muchas técnicas del uso de la máscara provenientes de Asia. Esta hibridación se manifiesta también en el maquillaje, y fundamentalmente en el entrenamiento al que se sometían los integrantes del elenco antes de entrar a escena y durante el proceso de montaje.

Bibliografía

Advis, Luis, y González, Juan Pablo, *Clásicos de la música popular chilena. 1900-1960*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994.

Celedón, Pedro, “Una metáfora esencial”, en *Apuntes* 111 (otoño-invierno 1996), págs. 11-14.

Campo, Alicia del, “Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en *El desquite*”, en Juan Villegas (editor), *Del escenario a la mesa de la crítica*, Irving, Ediciones de Gestos, 1997, págs. 137-148.

Guerrero, Eduardo, “Espacio y poética en Ramón Griffero. Análisis de su trilogía: *Historias de un galpón abandonado, Cinema utoppia* y *99 La Morgue*”, en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt: Vervuert, 1993, págs. 127-136.

—, *Acto único. Directores en escena*, Santiago de Chile, Ril Editores, 2003.

Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987.

Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.

Lotman, Jurij M., y Uspenskij, Boris A., *Semiótica de la cultura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.

Liotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.

Parra, Roberto, “*La Negra Ester*”, en *Apuntes* 98 (otoño-invierno 1989), págs. 33-54.

—, “*El desquite*”, en *Apuntes* 111 (otoño-invierno 1996), págs. 15-40.

—, *Poesía popular, cuecas choras y La Negra Ester*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Pavis, Patrice, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1998.

- Pereira, Sergio, “*La Negra Ester: texto y representación*”, en *Occidente* (marzo-abril 1989), págs. 38-43.
- Pérez, Andrés, “Lo popular me es propio por pertenencia”, en *Apuntes* 111 (otoño-invierno 1996), págs. 3-5.
- , *La huida*, Texto mimeografiado, 2000.
- Plath, Oreste, *Folklore chileno*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1973.
- Toro, Alfonso de, “Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro”, en *Gestos* 32 (noviembre 2001), págs. 11-46.
- Villegas, Juan, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, California, Ediciones de Gestos, 2000.
- , “Pérez en el contexto de las poéticas y teatralidades contemporáneas”, en *Apuntes* 122 (septiembre 2002), págs. 132-14.

n notas

¹ Esta entrevista fue en el contexto de un programa televisivo, que saldrá publicado como texto, junto con otras dieciséis entrevistas realizadas a directores. En todo caso, con motivo de su muerte, se publicó en *Teatrae* 5, con el título de “Andrés Pérez: un hombre de teatro”.

² Efectivamente, en la dialéctica de la historia, continuidad y cambio son sus elementos estructurantes, lo que permite decir que la historia de los pueblos —en su especificidad— se fundamenta esencialmente en la continuidad, conformando lo que podríamos llamar la cultura propia.

³ Los primeros asentamientos post-conquista se dieron en territorios propicios para la agricultura (en Chile, toda la zona correspondiente al valle central), constituyéndose una aristocracia terrateniente y criolla, detentadora del poder económico hasta nuestros días.

⁴ Puente Alto es una de las comunas más populosas y pobres de Santiago Sur.

⁵ Éste es un tema que requeriría un mayor análisis, en el sentido de la interrogante de si en definitiva hemos salido ciento por ciento de ciertas prácticas hegemónicas.

⁶ En esta coexistencia de corrientes en la música popular chilena, aluden a las vertientes europeas, folclórica chilena, popular latinoamericana, popular norteamericana.

⁷ En la actualidad, es válido hablar de un proceso de convergencia geográfica, ya que las frases y dichos mencionados han dejado de usarse en la ciudad y su empleo es casi exclusivo en las zonas rurales.

⁸ Andrés Pérez habla de un espacio escenográfico naíf, primitivo, lleno de materiales, aglomerados como en un desván, símbolo de “la acumulación de la memoria”.

⁹ En *La Negra Ester*, Roberto Parra era el protagonista, siendo por tanto una pieza autobiográfica.

¹⁰ De distintas tendencias políticas.

¹¹ Gobernó durante dos períodos: de 1927 a 1931, dimitiendo ese año a causa del descontento contra su mandato de carácter dictatorial; posteriormente, de 1952 a 1958, época en la que derogó la Ley de Defensa de la Democracia.

¹² El verso “y ese mar que tranquilo te baña, te promete futuro esplendor” pertenece a la Canción Nacional Chilena, adquiriendo en el contexto de la obra un matiz irónico. Muchos otros versos de la mencionada Canción, en el período dictatorial, también conllevaban —por decir lo menos— significaciones reñidas con la realidad del país.

