

su realización final.

Así, el Gran Circo Teatro, como el Teatro la Memoria o el mismo Teatro Fin de Siglo, Teatro Imagen y tantos otros, representa la soledad, o el sueño de la creación en una época incapaz de contenerla.

Epílogo

Después del estreno de *La huida*, celebrábamos en su lugar, comentando, ironizando sobre las referencias, acumulando anécdotas para escribir el best seller de *La historia negra del*

teatro chileno. La alegría post estreno se detuvo un instante, cuando comentamos que *La huida* podría ser el inicio de una continuidad, de una trilogía.

Esa va a ser fuerte, me dijo, *se va a llamar... La Llegada.* ●

El lenguaje popular en el teatro de Andrés Pérez

Consuelo Morel

Profesora Titular Escuela de Teatro U.C.

Creo importante aportar algunas reflexiones acerca del rescate del lenguaje popular en Andrés Pérez, no sólo desde lo obvio que sería que él usó *palabras* o *maneras de hablar* populares. Quiero apuntar a algo más profundo.

Creo que Pérez, con su gran talento creativo, se ligó a un concepto de ser humano como receptor de una historia, de una divinidad y de una naturaleza, que lo hace necesariamente un ente dinámico y comunicado. A un concepto de ser humano con rasgos de mutua complementación con otros y con su historicidad.

El hombre, en las obras de Pérez, es puesto como algo que es más que un dato de la naturaleza, es presentado como un ser cambiante, dinámico y carenciado.

Este hombre, visto como un campo de fuerzas donde se disputan su corazón distintas energías, donde se ve una tensión misteriosa que deja entrever la angustia del vivir y las

luchas entre las fuerzas del amor y el odio, del bien y del mal.

Es importante darse cuenta, y así lo vislumbró Andrés Pérez, que la historia no es algo meramente externo al ser humano, no es un dato fijo y estable, es algo que se interioriza en él y, de algún modo, lo modela internamente. Se integra a su vida personal y desde él vuelve a lo social.

En las obras de Pérez, por ejemplo, *La Negra Ester*, *Popol Vuh*, *Época 70: Allende* u otras, vemos la historia nuestra chilena o americana surgiendo y viviendo por todos lados: los personajes son una dialéctica entre la historia, la memoria social y sus propias angustias. No revive la historia chilena, ella es la médula de los amores y dolores de los personajes. Por esto es *historia encarnada* en una persona, la que remite a la memoria completa del pueblo; las características generales se descubren en hechos únicos y particulares. Así, *La Negra Ester* representará la historicidad chilena en su dolor más profundo de

abandonos, expectativas respecto al varón, situación de trabajo, de migraciones, de ausencia de lugar u otros y, de no ser así, no sería todo lo popular que fue la obra, en el sentido de ser vista por miles de espectadores que vieron en ella claves de la identidad cultural chilena. En ese sentido es popular: pues todos podemos entrar y salir a nuestra historia como país *desde ella y hacia ella*.

El ser humano es un ser de desequilibrios internos permanentes, que debe buscar fuera de sí algunos elementos que lo devuelven a su equilibrio. Esto es válido tanto para las necesidades esenciales del hombre, como el frío o el miedo, o el hambre, así como para otro tipo de necesidades, como el afecto, la autoestima, la realización personal y la búsqueda de sentido, u otras cosas de ese orden. Para restablecer este equilibrio, permanentemente en tensión, el ser humano requiere salir de sí mismo, ir a la naturaleza y a los otros para obtener lo que requiere.

Es un ir al mundo externo en busca de salidas a objetos que puedan parecer objetivos, pero que no son más que estas dialécticas desde la carencia interna que van hacia el mundo de los otros en busca de re-equilibrio. Esto lo logró Pérez en sus obras, pues mostraba seres humanos carenciados en busca de hechos externos que casi siempre *no eran* capaces de llenar la carencia. En las historias de amor de sus obras teatrales, siempre el otro no llega, o abandona,

frustra, y devuelve al que ama a una amarga salida para vivir en el mundo externo de modo muy dificultoso. Esto es popular en el más profundo sentido de la palabra: juntarse con otros para ver la fragilidad del vivir con los demás, junto con dejar constancia que no es posible vivir sin ellos. Esto refleja elementos profundos de lo que somos, de la sociedad a la que pertenecemos y de la vida humana como tal.

Así, los personajes y las tramas

dramáticas que ponía en el escenario eran seres humanos *producidos en conjunto*, no muy profundizados en su individualidad, siempre referidos al grupo, en su afán de restablecer equilibrios, e interiorizando en el transcurrir de la obra la historicidad nuestra.

Vemos una historia chilena como un proceso encarnado, pero como un proceso incesante, pues en cada momento, los personajes son diferentes a lo que eran, dado a que han sufrido la influencia de nuevos procesos externos que afectan su interioridad y los dejan en posiciones de nuevas búsquedas.

En sus obras, se viaja, se come, se miente, se dice la verdad, se ama y se odia, en forma simultánea o en un proceso dialéctico de cambios instantáneos.

Tres elementos esenciales del lenguaje de sus obras

Para continuar esta reflexión, creo que existen al menos tres elementos que pueden dar más bases a lo que estoy planteando:

- El uso de la fiesta como escenario que aparece y desaparece siempre en sus obras. La fiesta con bailes, canciones, comida y alcohol. Creemos que la fiesta es un ritual popular central en nuestras culturas y Andrés Pérez usó de él como recurso dramático permanente en sus obras, ya sea como recurso de encuentro y alegrías o como manera de subrayar lo trágico y el dolor. Muchos de sus personajes casi viven en medio de ella. Pero lo importante es que intentaba descubrir y vivir la fiesta en cuanto propia de nuestra cultura chilena, no como un hecho presente en cualquier cultura.



La consagración de la pobreza de Alfonso Alcalde. Dirección: Andrés Pérez Araya, 1995.



Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado? de Cristián Soto. Atrás: Fernando Gómez-Rovira. De pie: Juan Olavarrieta, Rosa Ramírez, Mariana Muñoz, Soledad Yáñez y Yuri Cerda. Abajo: Ivo Herrera y Gala Fernández. Dirección: Andrés Pérez Araya, 1999.



María Izquierdo, Ximena Rivas, Andrea Gaete y Roxana Campos en **Todos estos años**, creación colectiva. Dirección: Andrés Pérez. Teatro de calle, 1986.

■ Otro elemento ligado a este es el uso del cuerpo traspasado y tensionado por colores, alturas, deformaciones, identidades sexuales diversas, de cambio permanente. Si bien se puede decir que algo venía del lenguaje del espectáculo circense, creemos que en las obras de Andrés Pérez es más que esto: es el cuerpo como lugar donde se expresan tensiones y dialécticas de cambio muy rápidos y donde se marca con el color, el volumen y la identidad, la historia siempre en movimiento, pero que deja huellas en nuestro cuerpo, cuestión que hoy nadie discute. La intervención del cuerpo es llevada por Pérez hasta límites desconocidos en nuestro teatro, pero es base de nuestro lenguaje y lleva las marcas de nuestros dolores.

■ El uso del mito del inconsciente colectivo como base de su dramaturgia. Andrés Pérez siempre recurrió a nuestra mitología, ya fuera cósmica (Popol Vuh) o histórica (Época 70: Allende, La huida) o de las relaciones humanas (La Negra Ester). Donde el tema de la prostitución, la ausencia de marido, la mujer abandonada es una gran clave de la historia de la mujer chilena. Ocupó meta-relatos ya existentes y conocidos por nosotros, y los mostró con formas nuevas. Todas sus obras están escritas sobre un relato mayor, muy conocido por el pueblo chileno, y desde él salta a algo más particular, pero no críptico ni esotérico. Son los mitos nuestros, fundantes de nuestra cultura, el material desde donde él trabaja y arma el espectáculo para el hoy, para el pre-

sente. Lo hace con fuerzas escénicas a veces violentas y exageradas, reiterando la forma extendida y a veces exuberante, que repite el mismo recurso varias veces de modo que el público va entrando cada vez más fácilmente en él.

Esos mitos o inconscientes colectivos a la base de la dramaturgia lo ligan sin duda a un teatro popular, en su expresión más genuina: el conocimiento de nosotros mismos en aquello no-racional, pero sí acumulado por generaciones y transmitido en general por el lenguaje oral o la leyenda. Desde ahí salen raíces de nuestras maneras de ser y actitudes muy reconocibles de nosotros como pueblo. Desde ahí crecían situaciones actuales, marcadas y expresadas por un cuerpo intervenido, en medio

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

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

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

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

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

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

Pérez en el contexto de las poéticas

Juan Villegas

University of California, Irvine
Universidad de Chile

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Por esto le estamos muy agradecidos. ●

teatralidades contemporáneas

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

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

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

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

La estética de la postmodernidad

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