

La ausencia de un creador

La llegada

Ramón Griffero

Director y dramaturgo

Director Escuela de Teatro Universidad Arcis

Prólogo

Desde un ventanal en un sexto piso de la calle Corrientes, observábamos con Andrés cómo su hijo tocaba el saxo frente a las puertas del Teatro San Martín. Ahí, entre el ruido de las luces y el silencio, emergían las voces. Fin del prólogo. Esto, sólo para señalar que puedo hablar de Andrés desde múltiples lugares. Lo escrito en este artículo es sólo desde uno de ellos.

Un par

Con Andrés, desaparece de nuestro mundo inmediato un par, entendiendo como esto a alguien que compartió con uno un fragmento de la historia, de un país, optando ambos en este periodo por la creación, por el arte escénico. Encontrándonos, así, en los diferentes instantes de este transcurso.

Cada uno, con sus miradas y preferencias disimiles frente a las formas de representar, pero unidos en las mismas grandes opciones en el rol del teatro en nuestras vidas y para nuestro entorno.

Si bien nunca nos tocó participar

en un trabajo de creación, intermitentemente sabíamos mutuamente de nuestros trabajos, de los proyectos en curso. Compartimos algunos de los mismos actores (Manuel Peña, Erto Pantoja, Claudio Rodríguez, Ximena Rivas, María Izquierdo, Cristián Soto), fuimos profesores de los mismos cursos de nuestras Escuelas, etc. Si bien esto puede parecer anecdótico, con la distancia y la ausencia se percibe la unicidad de estas situaciones y los lazos invisibles que estas crearon. En ese sentido, sin duda es la ausencia de un par, de un amigo artístico intermitente pero siempre presente.

Nos enfrentamos a la decepción frente a una emergente democracia, que se olvidaba del arte y de la cultura y no sabía recoger, proteger y difundir a las creaciones y a los creadores de su país.

Y hubo que adaptarse a las nuevas condiciones sociales que no generaban necesariamente las grandes ambiciones que se esperaban para la cultura del país: creación de Teatros Nacionales, subsidios a los grupos de trayectoria, concesión de espacios y un Ministerio de Cultura o institucionalidad que gestara lo anterior.

El primer encuentro

Fue en una reunión programada para conocernos a fines de 1982 que data el primer acercamiento.

Yo venía llegando de un exilio con miradas y visiones de otra dimensión, ya habituado a un mundo artístico alternativo, democrático. Me acompañaba Herbert Jonckers, que ya su presencia, sus zapatos puntudos, su pelo teñido y sus diseños espaciales eran en sí la materialización de la descontextualización.

Nos invitaron a ver una presentación de teatro callejero en la plaza al lado del Cerro Santa Lucía, esperando tal vez encontrar un sincronismo con el *under-artístico* vivido en Europa.

Pero los zancos, la música en vivo, las máscaras, esta irrupción teatral en medio del desierto, fue bastante desconcertante. Me retrajo a las últimas imágenes previas al Golpe. Recordaban a los hombres con zancos que antes se paseaban por las calles de Santiago realizando publicidad, y algunas imágenes de las protestas anti Vietnam del Bread and Puppet. Pero, sobre todo, al resurgimiento, por otra generación, de elementos de

memoria de la imagen cultural, cuyos signos, por corresponder a la del *enemigo*, habían sido aniquilados. El grupo de actores que lo rodeaba reflejaban, sin duda, una propuesta alternativa a la opacidad del medio. Los pelos largos, los pies descalzos, los tejidos, si bien correspondían a una estética étnica-hippie (asociada a la izquierda cultural), en ese contexto todo era claramente una expresión de resistencia.

Luego, algunas mañanas, veía cerca de mi casa, en el Parque Bustamante, a este grupo realizando entrenamientos corporales, coreografías etc. Una situación urbana completamente sui generis al espíritu de la época. Sin duda, había una energía, una presencia de algo que se gestaba.

Ahí, frente al Parque Bustamante, estaba la Casa del Arte Vivo, residencia ad hoc al grupo y lugar de representaciones y fiestas. Sin duda, era un micro mundo que abría su espacio en medio de la tempestad.

Asistí a las primeras fiestas-espectáculos. De manera incipiente, pero con fuerza, podemos hoy, con la distancia, ver que se generaba una concepción de una teatralidad inserta en convivencia con el público. La noción de rito y fiesta, que luego marcaron las grandes producciones de Andrés, ya se denotaban y se proponían en estos encuentros.

Aún las formas de lenguaje escénico no se delineaban, eran referenciales a lo que en la Latinoamérica de los setenta era considerado como *teatro popular*. Recuerdo de Aldo Parodi repartiendo marraquetas al público (Comunión), esparciendo harina... y Andrés, realizando una coreografía con la bandera chilena.

Pero también, se presentaban las performances de Vicente Ruiz en un

montaje llamado *Las novias* y obras completas de realismo popular dirigidas por Willy Semler.

Si bien estas propuestas, desde un punto abstracto artístico, no constituían una *innovación* al arte escénico en sí, se vislumbraba un líder artístico de una generación y la potencia que surgiría posteriormente, para hacer de Andrés uno de los hitos del teatro latinoamericano contemporáneo.

Una corriente de la identidad

Entre los múltiples fragmentos que han ido conformando nuestra identidad, o por lo cual nos identificamos o nos reconocemos como chilenos, se reconoce cómo los montajes de Andrés reafirmaron, potenciaron y reconfiguraron una de las corrientes de nuestra identidad, ha-



Bienaventuranzas, creación colectiva del Teatro de la Calle.
Dirección: Andrés Pérez, 1983.

ciendo de sus montajes un acto de memoria frente a signos ya ausentes de nuestra cotidianeidad urbana y vinculando sus obras a esos múltiples Chile.

En montajes como *La Negra Ester*, *El desquite*, *Chañarcillo*, *Nemesio Pelao...*, nos revincula al Chile republicano pre-mercado. Aquel de los latifundios, de un mundo rural ya desaparecido, al mundo de los *antiguos pobres*, sus amores y sus relaciones con el poder, íconos de un Chile rural originario, lugar de identidades y memoria.

A un mundo que ya es de ficción y que la teatralidad revive como un mito, reconstruyéndolo en el arte escénico. Realizando, en su ficción, el acto de perpetuar las leyendas de un territorio que van constituyendo las partes de su idiosincrasia.

La recuperación de los signos

Para un breve entendimiento de lo anterior, hay que recordar que en un país polarizado e ideologizado, la derecha recuperó para sí los íconos de la zona central, la casa de greda, el sauce, el guindo, los huasos, hasta los caballos y la carreta de bueyes. Frente a esa identidad de país, donde hasta la tonada era parte de la iconografía de una polarización (Los Huasos Quincheros), la izquierda se armó de una iconografía proveniente del norte del país (a pesar que el norte chileno se construye a partir de la industrialización minera salitrera-cobre). Como contrapunto al originario campesino de la zona central, tomó el originario campesino del altiplano, que en sí es originariamente boliviano-peruano (Quilapayun-Inti Illimani). Así, si la derecha se apode-



Bienaventuranzas. Dirección: Andrés Pérez. Teatro de la Calle, 1983.

ra de la guitarra, la izquierda se apodera del charango y del bombo, etc. Para la izquierda, la peña; para la derecha, la fonda (dicotomía hoy felizmente en vías de superación).

En este contexto, cuando surge el montaje de *La Negra Ester*, primer montaje popular de la democracia, es al mismo tiempo el de la reconstitución de una identidad ideológicamente fragmentada, en el sentido que en este montaje y en los siguientes, Andrés hace desaparecer la polaridad antes descrita. Recupera, para el arte, para un pueblo, la unidad de rasgos culturales, al introducir ambos íconos ideologizados de un país en un espacio teatral que hace desaparecer esta dicotomía y los reconstituye en su unidad, resituándose en un arraigo popular.

El Norte y el Sur (en el caso de *El desquite* es una reapropiación total de los íconos del Valle Central) como parte de una unidad que va más allá de la división antes descrita (cues-

ción reiterada en *Nemesio Pelao*), logrando así, en estos montajes, el reencuentro del público, en el teatro, con la memoria de un país, ya no fragmentada por las ideologías, sino restituyendo su propiedad, para cada uno de los espectadores.

Si bien este artículo no tiene la pretensión de generar un análisis de una propuesta escénica amplia y diversa, considero que la perspectiva anterior sí permite vislumbrar la construcción de una teatralidad que se apropia de su territorio más allá de su contingencia material y lo reencuentra a través de lo espiritual, en tanto expresión de lo llamado *identidad* de un país y en los elementos que puede articular un arte, situándose en un más allá de una contingencia pragmática.

Esto sólo es producto de la creación, refutando con esta perspectiva argumentos argüidos desde la ideologización de un teatro *de gusto de todos*.

Así, su propuesta recurre también a un elemento unificador, que quedó al margen de esta polarización, que fue el circo. El circo chileno, espectáculo de tradición y que convoca en pueblos y ciudades lo transversal de un lugar.

Recordemos que fue la carpa de un circo con otro Parra que provocó la quema de este lugar de representación en 1977, por *agentes desconocidos*, situando estos agentes el uso deliberado de una carpa de circo como signo de subversión, al ser un signo asociado a lo *popular* y lo dramático.

Una carpa de circo ya es, en sí, un espacio que representaba una apertura a lo social, sin discriminar el acceso al público, recordando que en épocas de la dictadura, las salas teatrales eran lugares que, por su si-

tuación y estructura, generaban un distanciamiento.

De ahí que espacios alternativos, como El Trolley (un ex galpón) o Matucana (un ex estacionamiento de autos) connotaran signos de diferencia y generaron un público alternativo, disidente, transversal y masivo.

Vemos cómo la propuesta de Andrés, al anclar la teatralidad en un lugar de identidad como la carpa de un circo, refunda y convoca. Donde espacio escénico-escritura se anclan en lo reconocible y significativo de un país.

Diatribas

La muerte de Andrés concitó el lamento unánime del mundo político social, asumido como la pérdida de unos de nuestros creadores.

Pero Andrés Pérez no era el Director de la División de Cultura, ni el Director del Teatro Nacional, ni agregado cultural. Tampoco fue director de la escuela de teatro de los espacios universitarios (Universidad de Chile o Católica), no era asesor en cultura del presidente, tampoco era director artístico de los escasos espacios escénico públicos.

No era conductor de programas de TV ni invitado a sus estelares. Tampoco, galán de teleseries (para el lector extranjero, hay que señalar una situación sui generis, donde varios de nuestros connotados actores de teatro y directores contemporáneos de escena son, a su vez, los protagonistas de las teleseries nacionales).

Feliz hubiera sido Andrés Director del Teatro Municipal (teatro financiado por el presupuesto de to-



Jaime Lorca, Rodolfo Pulgar, Ximena Rivas, María Izquierdo, Roxana Campos, Andrea Gaete, Francisco Reyes y Aldo Parodi en *Todos estos años*, creación colectiva de teatro callejero. Dirección: Andrés Pérez, 1986.

dos los chilenos). No, en su lugar, hay otro Andrés, quien realizaba las galas para Pinochet y ofrecía cócteles a los generales de la represión en aquel lugar. Sin embargo, aún se mantiene en ese lugar público.

¿Es esa la posición éticamente correcta para las institucionalidad cultural chilena? Es algo inexplicable para cualquiera persona del mundo cultural occidental, donde los espacios institucionales de la cultura los ocupan quienes se destacan por sus creaciones artísticas.

Podríamos decir que en Chile, históricamente, al *marginal*, en tanto discursos y opciones no concéntricas, se lo acepta y se le alaba sólo después de muerto.

Marginal por tener un discurso propio, por generar creaciones que integran nuestra memoria de país. Marginal por ser moreno, de Tocopilla y no compartir las opciones sexuales de la nomenclatura.

Marginal por optar sólo al arte escénico de manera autónoma como su forma de vida. Y recalco que lo marginal es una adscripción hecha desde el centro y no deseada por el creador, quien no aspira más que a que su creación pueda situarse en lugares financiados, para poder proyectar y consolidar su trabajo.

La creación y el talento, en ese marco de pensamiento idiosincrático nacional, son cuestiones menores: predominan el clasismo y los temores frente a las posiciones fuertes. Lo aceptamos, nos conformamos, una muerte más, no cambiará la idiosincrasia de la mediocridad.

En ese contexto, la muerte de Andrés Pérez desenmascara una vez más las verdades de las conductas. Las que se bañan en el jolgorio de las hipocresías. Donde la retórica de los afectos

por la creación no son más que discursos de ficción y el amor por la cultura de mercado es donde parecieran situarse los verdaderos sentimientos.

A pesar de ello, el legado de Andrés trasciende todo lo anterior.

Varias veces discutimos y pensamos ingenuamente que la llegada de la democracia respaldaría a aquellos que mantuvieron el arte en medio de la dictadura.

Pensó que el modelo del Teatro Francés, que otorga espacios a sus creadores, sería posible. O que las



compañías de teatro se consideraran teatros nacionales (como en Brasil, Venezuela, etc.) y se les diera un subsidio permanente.

La realidad fue mostrando que estas opciones, tan reales aquí, se transformaban en utopías irrealizables. Qué más había que realizar, para demostrar lo contrario.

Estas diatribas sólo tienen como fin su registro, para que futuros investigadores o creadores teatrales se den cuenta que su época reitera lo de la nuestra, o utópicamente, se impresionen sobre una realidad que espe-

ramos para ellos ya sea prehistórica.

Los sueños posibles en un lugar imposible

Uno de los grandes deseos de Andrés, y de muchos creadores teatrales, fue la constitución de un elenco estable, como en el periodo de los elencos de renombre de los setenta (Bread and Puppet, Mnouchkine, Barba) que propiciaron la constitución de elencos comprometidos con una estética teatral, donde el elenco transformaba el proyecto teatral en proyecto de vida, con su espacio y su repertorio, permitiendo la continuidad de la existencia y de un trabajo con proyección.

El espíritu de la época imperante y desde los ochenta, estableció condiciones que esta utopía del grupo teatral como el sitio de renombre y marca de un discurso, se desvanecieran y fuera tan sólo el nombre del director-autor lo que llevara la firma: *un montaje de...* No más *un montaje de tal compañía*, dado que las compañías se transformaron en virtuales (o en nombres de fantasías, como se dice en el ámbito comercial). Finalmente, las compañías se reducen a los nombres que mantienen la marca...

Así, el Gran Circo Teatro (como todo quien desea establecer una compañía) es atacado por los temporales de la época, y la posibilidad de constitución de un elenco estable se hace irrealizable (para cada nuevo montaje, nuevos actores). Si bien el creador mantiene el espíritu, no se logra la continuidad del camino colectivo.

En ese contexto, las ansias de un espacio propio y de financiamiento permanente fue una búsqueda continua de Andrés para la concreción de este proyecto, nunca llegando a

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.