

## Andrés Pérez Araya

Nacido en el seno de una familia humilde, el 11 de mayo de 1951, en el sur de Chile, su temprana vocación por lo teatral lo llevó a crear aún siendo adolescente obras que fueron premiadas en festivales escolares. Posteriormente, realizó estudios oficiales de teatro y danza en el Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile, en Santiago, en los tiempos de la dictadura militar que, entre muchas otras acciones, cerró esta escuela de formación artística entre 1973 y 1975, razón por la que Pérez (que había ingresado en 1971) concluyó sus estudios en 1977. Formado ya como actor y bailarín a poco andar sumaría –a partir de la experiencia práctica– los roles de dramaturgo, director y coreógrafo.

Desde todas estas posiciones en las que ejerció su labor creativa abarcó un amplio abanico de posibilidades de lo teatral: teatro clásico, teatro chileno contemporáneo, teatro danza, teatro infantil, compañías de teatro musical y teatro callejero. Este último es el tipo de teatro desarrollado por el creador de un modo más personal, más autoral. En vistas de la necesidad de expresarse desde un punto de vista propio, reúne a un grupo de creadores con los cuales opta por –o no tiene más remedio que– salir a la calle y trabajar su teatro en ella y desde ella ante la escasa existencia de salas de teatro alternativas al discurso del orden oficial. Es un teatro rápido, efímero, breve, físico, visual, poético y político. El sólo hecho de desafiar la cultura del orden que imperaba en el espacio público, con la irrupción del teatro, lo convertía en un acto concreto de resistencia al régimen. Asunto que dadas las circunstancias no excluyó alguna detención policial.

Las obras callejeras y de creación colectiva creadas en este período (1980-1983), son: *Oye, oiga y tú, y su historia inconclusa* (1980); *El viaje de José y María a Belén y lo que les aconteció en el camino* (1980); *Iván el terrible* (1981) basada en el homónimo de León Tolstoi; *Acto sin palabras* (1981) de Samuel Beckett; *El sueño de Pablo* (1981); *Acerca del trabajo* (1981); *El Principito* (1981) basada en el homónimo de Saint-Exupéry; *Las maravillas que vio Alicia en el país* (1982) basada en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll; *Bienaventuranzas* (1983) y *Amerindia* (1983).

Es a raíz de estos trabajos que es invitado como observador de los procesos de creación teatral a Francia, país al que arribó con deseos de conocer el sistema de creación de las compañías de Chereu y Mnouchkine. Con el Théâtre du Soleil, grupo comandado por Ariane Mnouchkine, entablaría muy fructíferas relaciones quedándose a trabajar con ellos durante 6 años, participando como actor en: *Enrique IV* (1984) y *Ricardo II* (1984) de William Shakespeare; *La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, Rey de Camboya* (1985) de Hélène Cixous y llegando a ser el protagonista en 1987 de *La Indiada o la India de nuestros sueños* –también de Cixous–, interpretando el rol de Gandhi.

En 1988, regresa a Chile. Corrían los tiempos del fin de la dictadura militar. Un plebiscito nacional realizado en octubre de ese año determinaría que Pinochet debía abandonar el régimen y convocar a elecciones democráticas. El lema de la campaña realizada por la oposición a la dictadura coreaba: *Chile, la alegría ya viene*. El resurgimiento de esperanza ciudadana ante la posibilidad de volver a vivir en democracia invadía el país. Y en este contexto, sin mucho dinero pero llenos de pasión, Pérez y su tropa, el Gran Circo Teatro, ensayaron y estrenaron la obra hasta ahora más vista del teatro chileno, *La Negra Ester*, basada en el poema autobiográfico del poeta popular Roberto Parra *Las décimas de la Negra Ester* (publicado por primera vez en 1980) cuyo argumento, a grandes rasgos, cuenta la historia de amor y desamor entre Roberto y Ester, una prostituta de puerto. Si *la alegría venía*, una de sus entradas triunfales la había hecho con el cuerpo escénico de *La Negra Ester*, montaje que reconectó a la ciudadanía chilena con su identidad pública y privada, por tantos años escindida y/o marginada, en pos de la lucha política.

La obra recuperaba para lo escénico elementos tradicionales propios de la zona central del país, del imaginario del *huaso*, del campesino, de la tonada, elementos constituidos como representativos de la derecha dictatorial durante el régimen; rompiendo así la dicotomía generada

en dictadura que identificaba a este sector político con este imaginario tradicional y a la izquierda con el imaginario folclórico altiplánico (campesino del norte). Ramón Griffero lo sintetiza muy bien: “Para la izquierda, la peña; para la derecha, la fonda” (1). Y agrega:

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 los 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 (**Griffero, 2002: 126**).

La radicalidad de la recepción que tuvo este montaje (asistencia masiva al espectáculo, crítica excelente) fue una de las importantes razones que condicionaron que Pérez regresara definitivamente a Chile.

A partir de 1988 Pérez y el Gran Circo Teatro ejercieron una actividad artística inagotable en el contexto de lo que se ha llamado el *teatro postdictadura* o *teatro de la transición democrática*, actividad que incluyó la creación de otros nueve montajes, todos en dirección de Andrés Pérez : *Época '70 Allende* (1990) de dramaturgia colectiva; *Noche de reyes* (1992) y *Ricardo II* (1992) de William Shakespeare; *Popol Vuh* (1992) adaptación teatral del mito de la creación de la cultura maya-quiché; *La consagración de la pobreza* (1995) de Alfonso Alcalde; *Madame de Sade* (1998) de Yukio Mishima; *Nemesio pela'o ¿qué es lo que te ha pasa'o?* (1999) de Cristián Soto; *Visitando El principito* (2000) adaptación teatral de *El principito* de Saint-Exupéry y *La huida* (2001) de su propia autoría. A lo que hay que agregar la realización de una serie de giras nacionales e internacionales, la organización de talleres de técnicas de representación teatral, la autogestión permanente de recursos para su labor (entre las que se contaron la creación de las cosmopolitas fiestas *Spandex*, respecto de las cuales finalmente el gobierno democrático pidió moderación), la rehabilitación de teatros abandonados (Teatro Esmeralda), la habilitación de espacios abandonados para la creación teatral (Bodegas Teatrales), la transmisión de su metodología de trabajo a partir del ingreso de nuevos integrantes a la compañía y el rescate para el teatro de una infinidad de páramos invisibilizados para lo escénico: plazas, anfiteatros, terrazas públicas, parques, bodegas, etc.

Para las políticas del gobierno de la transición democrática chilena (sobre todo en sus primeros años: Gobiernos de Patricio Aylwin 1990-1994 y Eduardo Frei Ruiz-Tagle 1994-2000, ambos demócratas cristianos) que apuntaron a crear un clima de reconciliación nacional que reunificara a la ciudadanía (y por ende a suprimir el pensamiento crítico), la obra desarrollada por Pérez y su tropa significó un importante aporte a su cometido, en términos de lo que representó a nivel simbólico y socio-cultural (2), asunto que lamentablemente no fue reconocido por la institucionalidad cultural chilena en la medida de lo esperado, y que se vio reflejado en el escaso apoyo sostenido en el tiempo que se brindó al proyecto a largo plazo que planteaba la compañía.

Andrés Pérez, además del trabajo desplegado con el Gran Circo Teatro, dirigió y coreografió otros montajes con diversos colectivos teatrales, tanto dentro del país, como en el extranjero. Entre los montajes dirigidos con compañías nacionales encontramos: *El desquite* (1995) de Roberto Parra; *La pérgola de las flores* (1996) de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo; *Sueño de una noche de verano* (1997) de William Shakespeare; *Tomás* (1997) de Malucha Pinto; *Voces en el barro* (2000) de Mónica Pérez; *Chañarcillo* (2000) de Antonio Acevedo Hernández. Coreografiado: *La ópera de tres centavos* (1998) de Bertold Brecht con dirección de Fernando González. Y dirigidos en el extranjero: *El mercader de Venecia* (1996) y *Trabajos de amor perdidos* (1997) ambas de William Shakespeare, invitado como artista residente en Alemania por la Bremen Shakespeare Company. De modo paralelo a estas actividades ejerció una permanente labor docente, dictó importantes talleres a nivel latinoamericano (3) y por último, también fue director de las óperas populares: *El señor Bruschino* (1996), *La escala de seda* (1997) y *El contrato*

*matrimonial* (1998) todas de Gioacchino Rossini y en donde la dirección musical estuvo a cargo de Eduardo Browne.

Su ejercicio como actor se vio desplazado a su regreso a Chile ante la abrumadora fuerza de su labor direccional, sin embargo realizó varios reemplazos de actores en las mismas obras que montó, llegando incluso a convertirse en autor, director e intérprete de su último proyecto realizado, el montaje *La huida* (2001).

Andrés Pérez muere el 3 de enero de 2002, a causa de las complicaciones derivadas de su condición de enfermo de S.I.D.A. Su velatorio, que se realizó en el Teatro Providencia, fue multitudinario y estuvo plagado de homenajes que provenían de personas que pertenecían al ámbito teatral o cultural, como también del ciudadano común que de algún modo había conocido su trabajo (que se manifestaron a través de lecturas de elegías, música, bailes, miles flores, personas vestidas como personajes de fantasía o de inspiración folclórica, otros). Homenajes que se sucedieron de modo espontáneo, sin programación, en medio de las manifestaciones de dolor y silencio.

En los meses anteriores Andrés Pérez había librado una dura batalla con la institucionalidad cultural del tercer gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia (Gobierno de Ricardo Lagos Escobar 2000-2004, socialista) en la defensa de la necesidad de que los artistas pudieran gestionar espacios escénicos y culturales. Pérez había descubierto unas bodegas abandonadas, propiedad del estado, en un barrio céntrico de la ciudad de Santiago a las que llamaron Bodegas Teatrales, en la calle Matucana. Junto a su compañía había realizado la limpieza y rehabilitación del recinto, además del puntapié inicial de funcionamiento como sala teatral, con el estreno de *La huida* y en el momento de definir quién administraría el edificio y su gestión, la institucionalidad arrebató el espacio y la posibilidad de habitarlo con propiedad a quienes –literalmente– lo habían *resucitado*, entregando la gestión del recinto a un funcionario administrativo (actualmente este espacio cultural se denomina Matucana 100). Muchos de los cercanos a Pérez coincidirán en mencionar que esto deterioró profundamente la salud del creador. Ramón Griffero manifestó su indignación ante estos hechos de modo bastante claro:

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 idiosincrásico 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 este 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 (**Griffero, 2000: 128**).

Ana Harcha Cortés  
dramaturga y directora teatral  
Becaria de la AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional)

para el Doctorado en Teatro de la Facultad de Filología de la Universitat de València, España

**“Notas”**

1. *Huaso*: Campesino de la zona central del país; *Peña*: Reuniones sociales de personas que participan conjuntamente de fiestas o actividades diversas, en Chile tradicionalmente cultivaban una afición como la música o la literatura; *Fonda*: Puesto en que se despachan comidas y bebidas.

2. Un ejemplo más directo de esto es lo que sucedió en 1991 cuando se le encargó la dirección de la *performance* ritual *Purificación del Estadio Chile*, estadio que fue utilizado como centro de detención y tortura durante el régimen militar, en donde murió, entre otros, el cantautor popular Víctor Jara.

3. Primer Taller de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe (EITALC), Cuba, 1989.

**“Bibliografía”**

Griffero, Ramón (2002), “La ausencia de un creador. *La llegada*”, *Apuntes* nº 122, segundo semestre, pp.124-129.