

Análisis de la poética de Andrés Pérez y la Negra Ester

El trabajo del actor y su proceso creativo

Autor:

Cruzat, Loreto

Tutor:

Cannone, Miguel Ángel

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino

Posgrado

UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE TEATRO Y CINE ARGENTINO Y
LATINOAMERICANO

**ANÁLISIS DE LA POÉTICA DE ANDRÉS PÉREZ Y *LA NEGRA ESTER*:
EL TRABAJO DEL ACTOR Y SU PROCESO CREATIVO.**

Presentado por:

LORETO CRUZAT DÍAZ

SANTIAGO, CHILE

2014

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRA EN ESTUDIOS
DE TEATRO Y CINE LATINOAMERICANO Y ARGENTINO**

Dedicatoria

*A mi madre por su apoyo
incondicional en el camino
que elegí como vocación.*

Agradecimiento

A mi asesor: Dr. Jorge Dubatti, quien creyó en mí y me brindó su valiosa y desinteresada orientación y guía en la elaboración de esta investigación.

A todas las personas, actores y teóricos que me brindaron parte de su tiempo y colaboraron abierta y desinteresadamente en la realización de este trabajo.

Reconocimiento

A la Universidad de Buenos Aires, por brindarme la oportunidad de desarrollar capacidades, competencias, y optar al grado de Maestra en Investigación y Docencia Universitaria.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	
1. Análisis de los textos de <i>La Negra Ester</i>	21
1.1 Análisis de las décimas de <i>La Negra Ester</i> (obra poética)	21
1.2 Análisis del texto dramático <i>La Negra Ester</i>	23
1.3 Adaptación del texto: Análisis comparado del texto poético y el dramático.	34
1.4 Puesta en escena de <i>La Negra Ester</i>	45
CAPÍTULO II	
2. El proceso creativo	58
2.1 El concepto de proceso creativo	58
2.2 Andrés Pérez como director	61
2.3 Consignas de actuación, el proceso de ensayos	68
2.4 Creación de los personajes	75
2.5 La inserción musical	77
2.6 La relación del elenco, el trabajo con el compañero	79
2.7 Antes de <i>La Negra Ester</i> , anécdotas, producción y estreno	81
2.8 Cambios a partir del estreno. Variaciones y modificaciones en el montaje con el tiempo.	86
2.9 Acercándonos al método, resonancias en los grandes directores teatrales	89
CAPÍTULO III	
3. Productividad de <i>La Negra Ester</i> y Andrés Pérez en procesos posteriores en el teatro chileno ulterior.	101
3.1 Productividad de <i>La Negra Ester</i> en procesos posteriores para los actores.	101

3.2 Cuál fue la importancia de <i>La Negra Ester</i> . Por qué es considerada un referente del teatro nacional.	103
3.3 Productividad en procesos posteriores para el teatro chileno.	106
CONCLUSIONES	112
FUENTES	132
BIBLIOGRAFÍA	134
ANEXOS	140

INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas nos proponemos indagar en la poética de *La Negra Ester* y de Andrés Pérez desde el punto de vista del trabajo del actor y su proceso creativo. Para este objetivo fundamentaremos nuestros argumentos en los estudios de poética genética bajo el marco teórico propuesto por Jorge Dubatti. En un principio nos adentraremos en el texto de la obra estableciendo un análisis comparado entre texto poético y el texto dramático, ambos escritos por el autor Roberto Parra. Para profundizar en el texto lírico nos concentraremos en el modelo propuesto por Delfina Muschietti, quien considera que el texto poético funciona como un modo específico de producir sentidos, por una parte está la decodificación que podemos hacer del texto en torno a su lenguaje y estética, pero hay una tercera parte semántica que se da con el lector de dicho poema quien completa lo no dicho; nos interesa este punto de vista: de que todo enunciado se construye en vista de una respuesta.

En el análisis del texto dramático tomaremos como eje el modelo utilizado por José Luis García Barrientos pues ofrece un método de análisis, a nuestro parecer, muy coherente y claro. Para García Barrientos el drama es la fábula escenificada, el argumento dispuesto para el teatro, la estructura del universo ficticio. El autor pone énfasis en tres planos: el diegético, perteneciente a la fábula; el escénico a la escenificación, y el dramático, que une los dos anteriores, esa sería la piedra angular de su teoría y para llevarla a cabo analiza los cuatro elementos fundamentales del teatro: tiempo, espacio, personajes y la recepción o visión.

Al abordar el texto escénico nos imbuiremos tomando como eje el modelo de Patrice Pavis en su libro *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*; donde el teórico hace un recorrido a través de la representación teatral o fílmica y entrega formas de análisis que le aportan al espectador herramientas para reconstruir su lectura dramática y comprender el oficio actoral en diferentes medios. Haciendo más comprensibles los significados y significantes de la puesta en escena.

En todos los casos trabajaremos con una base semiótico-poética para desentrañar el universo poético de la pieza teatral *La Negra Ester* y la poética de Andrés Pérez Araya.

A su vez se nos hace fundamental apoyar este análisis con los referentes directos de quienes conformaron parte del elenco de la obra. Consideramos en este punto a diferentes actores que trabajaron de la mano de Pérez en diferentes etapas, por una parte entrevistaremos a aquellos actores que fueron parte del elenco original de la pieza, y otros que estuvieron en el último elenco dirigido por el director. Aquellos que han formado parte de la pieza posterior a la muerte de Andrés no fueron considerados pues pese a ser partícipes del montaje no participaron de la dirección de Pérez. También hemos considerado las apreciaciones de autoridades teóricas que tuvieron ocasión de analizar con mayor o menor grado el trabajo de Pérez, entre ellas, destacamos la conversación sostenida con la académica de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, María de la Luz Hurtado, quien dedicó en más de una ocasión palabras al director, y que está a la espera de la publicación de un material inédito, una entrevista realizada por ella al director poco antes de su muerte. Por último indagaremos en diversos maestros del teatro universal donde Pérez encontró la inspiración para consolidar su poética propia. Referente a *La Negra Ester*, debemos mencionar que la obra se sigue representado en diferentes ciudades y pueblos del país hasta el día de hoy, pero tras la muerte del director nunca más resonó la compañía el Gran Circo Teatro que dejó atrás, ni la aclamada pieza volvió a brillar como en sus años de esplendor. Sin duda este fenómeno responde a algo concreto que también trataremos de desentrañar.

Para comprender mejor el momento en que nace la pieza haremos una breve revisión histórica del contexto teatral de los años previos al estreno de *La Negra Ester*.

Teatro y Dictadura:

Durante los tres primeros años de la década de los '70 y abalados por el Gobierno de la Unidad Popular, el teatro se vio incrementado con el surgimiento de nuevas compañías tales como el ICTUS, Compañía de los cuatro o el Aleph, entre otras, como también por el creciente número de estudiantes, trabajadores e intelectuales aficionados que se agruparon para mostrar su opinión por medio de nuevos y directos lenguajes en el campo teatral. Entre ellos podemos mencionar a Marco Antonio de la Parra como un pilar en el teatro estudiantil de la escuela de medicina de la Universidad de Chile que destacará entre los años '74 y '76.

Tras el golpe militar el desarrollo alcanzado por el teatro se vio mermado. Durante casi un año no existió actividad teatral y el régimen militar suscitó la exhibición de montajes de autores clásicos y comedias musicales de alta producción y bajo contenido estético. Aparecieron los café-concert, y se explotó el show de cabaret.

La primera gran pérdida que tuvo el teatro fue en 1973 cuando es torturado y asesinado el cantautor y director teatral Víctor Jara, a esta pérdida se le suman otras importantes figuras teatrales como la de Juan McCleod del teatro Aleph, de Sergio Leiva, profesor y actor, de Ana María Puga, actriz del Teatro del Nuevo Extremo, y de Alberto Ríos, profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile; y otros que optaron por el exilio, entre esos Bélgica Castro, Alejandro Siebeking, Ramón Griffero, entre otros.

Las consecuencias del quiebre institucional provocaron hacia 1975 el nacimiento de un teatro contestatario, que tenía que funcionar bajo la autocensura por la represión que existía ante cualquier actividad política opositora al régimen. Pese a la gran pérdida que hubo de material artístico en un momento en que el teatro venía en auge, el nacimiento de este nuevo movimiento estaba lleno de potencial creativo y de deseos de recatar una expresión nacional y popular. El movimiento se caracterizó por presentar obras de orden social, donde se mostraban las difíciles condiciones de vida en la dictadura, la cesantía y la precariedad, las relaciones humanas, la violencia y la crisis económica con un lenguaje indirecto pero efectivo, cargado de sugerencias y humor negro. Entre 1974 y 1982, según la historiadora María de la Luz Hurtado, se estrenaron más de 45 obras contra el régimen militar.¹ También hubo otro teatro que prefirió mantenerse más recatado con comedias livianas y café-concert. Aparte del Ictus, y otras compañías independientes como el TIT, Imagen y La Feria, los únicos teatros que quedaron en pie fueron los universitarios, aunque autofinanciándose, el teatro de la Universidad de Chile fue completamente desmantelado mientras que el teatro de la Universidad Católica fue menos castigado.

Así mismo, todos los nuevos grupos formaron parte de una corriente común de resistencia a la dictadura junto al Canto nuevo, a la agrupación Cultural Universitaria (ACU), a escritores y diversos artistas, aunque manteniendo su particularidad como grupo. Hernán Vidal escribió en la antología de Teatro Chileno de la Crisis Institucional (1973-1980) que,

¹ Dato extraído de www.fitam.cl, nota escrita por Nicolás Rojas Inostroza.

por esos años, “*el proyecto central de los teatristas chilenos es el de contribuir a la rearticulación de la conciencia nacional dentro del ámbito de fragmentación del autoritarismo*”

En 1974 aparece la primera obra, *Al principio ya existía la Vida*, creación colectiva del teatro ALEPH dirigido por Oscar Castro. Esa obra relataba en forma alegórica el proceso histórico vivido durante la Unidad Popular. En noviembre, la obra fue clausurada por el Gobierno Militar siguiendo una directiva procedida por Jaime Guzmán, mano derecha del dictador Augusto Pinochet.

No solo la censura fue la causal de las dificultades para hacer teatro, también en 1974 fue la abolición de la ley 827, ley de Protección del Artista, que liberaba a los grupos de teatro del pago de impuestos, instalando un impuesto de la taquilla de un 22%, a excepción de aquellos espectáculos que una comisión de gobierno declarara como “cultural”. Referente a esto, Juan Radrigán escribe en una columna del diario La Nación:

“Libre y disconforme por naturaleza, el teatro no podía convivir con un modelo único, con un pensamiento único, contrario, por lo demás, a todo atisbo de cordura y de grandeza. Entonces, solamente por ser como es, solamente por vivir como ha vivido siempre: preguntando, explorando, desnudando, fue perseguido y censurado. Pero de manera hipócrita, retorcida, nunca hubo un pronunciamiento claro, un responsable último ubicable, enfrentable, todo quedaba en manos de sirvientes de segunda o tercera categoría. Entre estos catoncitos, los más obcecados eran los carabineros, sobre todo los pacos rasos.

–Esta “custión” va en contra de mi general, no se puede darse.

–¿Pero por qué?

– No se puede darse.

–Es una obra de Ionesco.

–No sé na yo. No se puede darse.

Rompían los afiches y se iban.

Tampoco los funcionarios encargados de otorgar –o no– la exención de impuestos eran dechados de claridad.

–Esta obra no es cultural.

– ¿Qué significa eso?

–Que no es cultural. No se le puede otorgar la exención.

–¿Pero podemos presentarla?

–No fue calificada de cultural. No se le puede otorgar la exención.

–Está bien. ¿Podría decirme las razones?

–No es cultural. No se le puede otorgar la exención.”²

En mayo de 1976 se estrena *Pedro, Juan y Diego*, creación colectiva del Ictus, es la primera obra que inicia un movimiento teatral que se propone reflejar dramáticamente los problemas nacionales. Obras como esta logran éxito a nivel popular, introducen al espectador en un mundo diferente pero muy conocido. A esta se le suman otras obras, entre esas *Hojas de Parra* en el ‘78, que le costó a Jaime Vadell la pérdida de su carpa incendiada por agentes del estado durante el toque de queda un día después de su estreno con lleno total, por un artículo del diario de La Segunda³ que la catalogó como un infame ataque al gobierno.

Anécdotas como estas confirman que fue una etapa difícil para el teatro chileno, pero que a su vez generó y potenció todo un movimiento dónde el teatro actuaba como un defensor social único, con un lenguaje significativo capaz de insertarse e influir en el desarrollo de la sociedad. El público se entusiasmó y se identificó con ese teatro que no hacía especulaciones filosóficas ni morales sobre la opresión, sino que mostraba mecanismos, estrategias, transformaciones, gestos, acciones, humor e ironía de la sobrevivencia chilena. Ir al teatro significaba verificar colectivamente que reencontrábamos el sentido de la realidad y que esa realidad nos pertenecía a todos.

² Juan Radrigán. Opinión: Teatro y Dictadura, Diario la Nación. Domingo 17 de diciembre de 2006

³ Periódico vespertino chile, nace el 26 de julio de 1931 y circula hasta el día de hoy.

La década de los '80 está marcada por el nacimiento de una nueva oleada o generación de directores que vienen a cambiar el paradigma del teatro chileno. Retornan importantes artistas que se encontraban en el exilio y que desarrollaran una creciente actividad teatral con una valiosa acogida del público. A la lucha política se le suman nuevas tendencias y estéticas influenciadas por las tendencias extranjeras europeas. Hay una nueva búsqueda en textos no necesariamente dramáticos, la dramaturgia toma nuevos rumbos, una novela, una poesía, una idea eran un buen inicio para construir nuevas dramaturgias. Resonaron los nombres de Andrés Pérez y El Gran Circo Teatro; Ramón Griffero, quien regresa en 1982 y fue el primero en utilizar un espacio emblemático de resistencia en los '80, el Teatro El Trolley⁴, núcleo de resistencia, que no pide permisos, no paga impuestos y se junta con una generación que expresa su rebeldía ante el autoritarismo. También destaca Mauricio Celedón con el Teatro del Silencio, Alfredo Castro y su Teatro La Memoria, La Troppa, entre otros. Desde este momento y hasta el retorno a la democracia el teatro chileno diversificó los temas y dio espacio a la experimentación. La creación colectiva tuvo gran resonancia sobre todo en el teatro callejero, este tipo de manifestaciones cada vez se hacían más necesarias. Ante la censura y la falta de espacios el teatro comenzó a salir a la calle como una forma de denuncia y de acercar el teatro a la gente. Dentro de estos grupos destacó Andrés Pérez, quien en diciembre de 1980 funda el Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO) dedicado a la investigación y práctica del teatro callejero; grupo que más tarde quedará en manos de Juan Edmundo González y se desarrollará sobre todo en la ciudad de Valparaíso. Este teatro callejero se caracterizó por la ocupación de espacios abiertos, la preminencia de lo festivo, la destreza corporal, el carácter circense, el uso de la máscara, lo popular y una implícita concepción de una teatralidad múltiple. En 1983, Pérez fundará la compañía Teatro callejero, donde trabajará con parte del elenco original de *La Negra Ester*.

La llegada de la democracia estuvo marcada por una ferviente algarabía, ejemplo de esto fue la hermosa y sentida campaña del NO, para el plebiscito del 5 de octubre de 1988, un campaña llena de alegría, amor, colores; existía la necesidad de manifestarse, liberarse de las opresiones y sacar a la luz toda esa energía y potencial que había obligado a trabajar en

⁴ El Trolley fue un lugar de subversión, estaba situado en un antiguo galón de madera de 1918, sede sindical de los jubilados de la ex ETC. Muchos de los creadores hoy reconocidos y gran parte de nuestro patrimonio artístico se manifestaron en El Trolley.

la oscuridad a escondidas. Junto con la democracia vino un renacer del teatro nacional, tan sólo dos meses después, el 9 de diciembre de 1988 se estrena *La Negra Ester* en la Plaza de Puente Alto⁵ obra que marcará un hito histórico en los escenarios chilenos.

Tras el regreso de la democracia y durante los primeros años de los gobiernos de la Concertación, el teatro fue ampliando sus temáticas abordando problemáticas como la instauración del modelo neoliberal y de la política de consensos. Más tarde se enfrentaran temáticas que aborden problemas no resueltos de la memoria y la equidad generando un teatro crítico y referencial.

Con la intención de generar un espacio que facilitara el acceso de público al teatro, surge en 1994 la primera edición del Festival de Teatro a Mil (actual FITAM), realizando esta primera edición en la recién remodelada Estación Mapocho⁶. En los inicios el festival tenía una duración de dos meses y por sus bajos costos el acceso al público era abordable. Hoy los precios elevados lo vuelven un festival algo elitista, exceptuando por los montajes callejeros, nacionales e internacionales, de gran calidad que se presentan cada año.

Por otra parte, en el plano institucional, se crea en el año 2003 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que otorga fondos a diferentes áreas artísticas. Y también se aprueba la Ley de Donaciones Culturales, instancias que permitirán sobre todo a las compañías independientes desarrollar sus proyectos.

Sobre Andrés Pérez Araya, el director.

Andrés Pérez Araya nació en Punta Arenas el 11 de mayo de 1951. El año 1964 se traslada a Tocopilla con su familia, tras su incursión en el seminario de La Sagrada Familia de La Serena, siguiendo su vocación al sacerdocio, finaliza sus estudios secundarios en el Liceo de Tocopilla (1970). Es aquí donde forma su primer grupo de teatro ATELIT (Agrupación Teatral del Liceo de Tocopilla). Monta obras de su propia autoría logrando el primer premio en un Festival de Teatro escolar con su obra *Si yo digo lo que ustedes no dicen que pasa*. Sus estudios teatrales los iniciará en 1971 en el departamento de Artes de la

⁵ Comuna periférica de la ciudad de Santiago.

⁶ Actual centro cultural en la ciudad de Santiago.

Representación, paralelo a sus estudios de danza en el Departamento de Danza, ambos en la Universidad de Chile. Entre los años 1973 y 1979 se desarrolla como actor en diversas obras y como guionista y coreógrafo de danza y teatro. El año 1977 dirige *Un circo diferente*, montaje para niños de su propia autoría con el Teatro Contemporáneo, junto a actores de su generación de la Universidad de Chile. En el año 1980 funda el Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO) dedicado a la investigación y práctica del teatro callejero, con este grupo dirige las siguientes obras entre 1980 y 1981: *Oye, oiga tú y su historia inconclusa*; *El viaje de José y María a Belén*; *Iván el imbécil*; *Acto sin palabras*; *El sueño de Pablo*; *Acerca del trabajo* y *El principito*. En 1982 dirige *Las maravillas que vio Alicia en el país*, una creación colectiva basada en la novela de Lewis Carroll y en 1983 funda la Compañía Teatro Callejero. Con este nuevo grupo estrena *Bienaventuranzas*; *Amerindia* y *El ciclo burgués*. En octubre de ese mismo año tras una función de teatro callejero en la Plaza de Armas de Santiago, la agregada cultural de Francia, Claire Duhamel se interesó en su trabajo y lo invitó a participar como observador de obras por cuatro meses a Francia para incrementar sus conocimientos. Una vez en Francia la invitación se transformó en una beca otorgada por el Ministerio de Cultura Francés. Dicha beca le es otorgada por su importante labor de director, actor e investigador del teatro callejero y por su destacado rol de Lautaro, en la obra *Lautaro* de Isidora Aguirre estrenada en el año 1982. Con los ojos cerrados Andrés Pérez elige a Ariane Mnouchkine y su compañía Théâtre du Soleil. Es así como parte a Francia y se encuentra con una de las experiencias más importantes de su vida. La invitación que en inicio era por cuatro meses se transforma en seis años de experiencia y en un contrato como actor con la mundialmente conocida compañía Théâtre du Soleil, donde realizó pequeños papeles en las piezas teatrales *Enrique IV* y *Ricardo III*, entre otros, y más tarde interpretaría uno de los papeles más importantes en su carrera “Ghandi” en *L’Indiade o la India de nuestros sueños* de Hélène Cixous, bajo la dirección de Mnouchkine.

En el año 1986 viaja a Chile y dirige el montaje callejero *Todos estos años*, donde participa gran parte del elenco que después integrará *La Negra Ester*. Regresa a Francia, y en 1988 en un viaje de vacaciones dirige y estrena en tan sólo cinco semanas *La Negra Ester*. Esta obra se basó en *Las décimas de la Negra Ester* de Roberto Parra Sandoval, un hermoso poema de amor autobiográfico de una vivencia que comenzó su autor en 1958. El estreno

de *La Negra Ester* cambiará para siempre el destino del teatro chileno, o por lo menos eso es lo que se pensaba según el decir de los críticos en aquella época, esta obra marca “un antes y un después del Teatro Chileno”. Junto con el estreno de este hito en el teatro nacional nace la compañía el Gran Circo Teatro, compañía que plantea una metodología de trabajo que conlleva una visión artística y social donde es primordial recuperar lo popular del teatro. Tras el estreno de *La Negra Ester* vinieron nueve obras más junto a esta compañía: *Época 70 Allende*, creación colectiva (1990) estrenada en el festival de Teatro en Zurich; *Noche de reyes* y *Ricardo II*, de William Shakespeare (1992) estrenadas en el Teatro Esmeralda; *Popol Vhú*, adaptación colectiva basada en el libro tradicional de los habitantes de la región de Quiché, Guatemala (1992) estrenada en el parque Forestal al costado del Museo de Bellas Artes; *La consagración de la pobreza*, de Alfonso Alcalde (1995) estrenada en el anfiteatro Griego del Parque Juan XXIII; *Madame de Sade*, de Yukio Mishima (1998) estrenada en la Sala El Trolley; *Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado?* De Cristián Soto (1990) estrenada en la Sala San Ginés; *Visitando al principito*, basado en el texto “El principito” de Antoine de Saint-Exupéry (2000) estrenada en la Plaza de Armas de Santiago; y *La huida*, de su autoría (2001) estrenada en las bodegas teatrales de Matucana.

Pero Pérez no sólo trabajo junto al Gran Circo Teatro, entre otras de sus direcciones importantes nos encontramos con *El desquite*, de Roberto Parra, con la Compañía Sombrero verde (1995) estrenada en la casa Amarilla de la Estación Mapocho; *El mercader de Venecia* de Williams Shakespeare, en la Bremen Shakespeare Company (1996) estrenada en Bremen Theater am Leibniz Platz, Bremen; *Tomás* de Malucha Pinto, con actores escogidos entre la autora y el director (1997) estrenada en la casa Amarilla de la Estación Mapocho; *Voces en el barro* de Mónica Pérez, con actores convocados por la autora (2000) estrenada en el Anfiteatro Bellas Artes; entre otro montajes y óperas donde se desempeñó como coreógrafo y regisseur.

Dentro de la compañía el Gran Circo Teatro realizó reemplazos en las obras *La Negra Ester*; en el *Popol Vhú* y en *Madame de Sade*. Y actuó en la mayoría de las obras de teatro callejero que dirigió en la década de los ‘80.

Andrés no sólo llamó la atención con sus obras, a comienzo de los '90 junto al diseñador Daniel Palma hicieron ruido con sus famosas fiestas Spandex; éstas eran parte de un movimiento alternativo que da un puntapié inicial hacia la diversidad, desafiando las normas y manifestándose abiertamente. Estas fiestas tenían por objeto dos motivos concretos: ayudar a la Compañía Gran Circo Teatro a financiar los vestuarios para los montajes de *Noche de Reyes* y *Ricardo II*, y para ayudar a salvar al agónico Teatro Esmeralda. La rehabilitación de teatros abandonados como este siempre fue un tema importante para Pérez, como también lo fue la habilitación de espacios abandonados. Las bodegas de Matucana fue el más polémico de sus proyectos, tras haber limpiado el espacio y presentado todo un plan para el funcionamiento de éste como un gran espacio para el teatro y el arte, no recibió el apoyo que esperaba de parte del gobierno, y al contrario, le fue solicitado la devolución del lugar. Esto generó en Pérez una gran frustración y fue un golpe en su ánimo, después de ver perdido ese sueño sus energías bajaron y al tiempo murió en enero del 2002 a causa de complicaciones derivadas de su condición de enfermo de VIH. Sus restos fueron velados en el Teatro Providencia, donde llegaron cientos de personas a despedirse, gente proveniente del ámbito cultural y teatral, y gente que había conocido su trabajo. Fue un homenaje multidisciplinario donde hubo manifestaciones artísticas a través de lecturas de elegías, bailes, música, muchas flores y personas vestidas como personajes. Todo se sucedió de manera espontánea para despedir al más grande director que quizás haya tenido el país.

Sobre el autor Roberto Parra Sandoval

Roberto Parra, músico, cantautor y folclorista chileno, más conocido como el “Tío Roberto”, nació el 29 de junio de 1921 oriundo de Chillán, hijo de campesinos y proveniente de una familia cantora; él al igual que su padre, compuso música pero nunca aprendió a leerla, fue el quinto integrante de la familia Parra, después de Nicanor, Hilda, Violeta y Eduardo, y antes de Caupolicán, Elba, Lautaro y Óscar. Violeta y Nicanor fueron muy importantes en el desarrollo del talento de Roberto. Tras la muerte de su padre en 1929, junto a sus hermanos Violeta, Eduardo e Hilda sale a cantar a la calle, los pueblos aledaños a Chillán y Parral fueron los primeros testigos del talento de los Parra. A sus

catorce años se robustece como guitarrero y trabaja como músico en diferentes cabarets, circos y boliches del sur de Chile. Creador de la cuecas choras y del jazz hñachaca. Llevó una vida desordenada, paseando de puerto en puerto, pueblo en pueblo, cabaret en cabaret y siempre con su guitarra en la mano, cuenta que sus mejores amigos fueron “*las putitas, maricones, campanilleras, toda esa gente*” (Rojas, Mario: 1996; 27). Un hombre sencillo, que se declara ignorante, sólo canta con el alma, admirador de Cervantes y de sus hermanos. Hasta fines de los años ‘50 se hace conocido como músico del ambiente, viajando de norte a sur para animar la vida provinciana. Paralela y esporádicamente realiza otros oficios, fue enfierrador en el dique de Valparaíso, lazarillo, diarero, lustrador, acarreador de viandas para un preso de cárcel, soldador, ayudante de mecánico, carpintero y dueño de una mueblería.

En 1958 llega por primera vez al puerto de San Antonio donde es contratado como guitarrista en el Cabaret “Luces del Puerto”. En la boíte “Río de Janeiro” conoce a la Negra Ester, quien trabajaba como artista del lugar, y sostiene un romance que más tarde se immortalizará en las *Décimas de la Negra Ester*, y posteriormente en la obra teatral del mismo nombre.

Es en estos años que empieza su desarrollo como músico y poeta; su primera composición conocida es la cueca *El Chute Alberto*, con esta cueca comienza una serie de cuecas urbanas a las que él denominaba “cuecas choras”. Estas composiciones cambian los parámetros conocidos de la cueca tradicional chilena. Es una cueca con gran picardía, cercana a la cultura popular de los barrios bravos en los que se junta la ciudad y el campo. Su familia y en especial sus hermanos Violeta y Nicanor fueron fundamentales para el desarrollo artístico de Roberto. En 1965 sus sobrinos Isabel y Ángel Parra crean la Peña de los Parra y lo invitan a participar de forma permanente en las veladas artísticas, es ahí donde se hace conocido como el Tío Roberto, logrando un lugar importante en la música popular chilena. La ejecución de su guitarra era inigualable e inconfundible, llena de vitalidad y con una rapidez en el uso de la uñeta único, conceptos como “cueca chora” y “Jazz guachaca” se atribuyen a su repertorio y son parte representativa del folclor urbano en Chile en el siglo XX.

Su hermana Violeta lo obligó a grabar y dar a conocer su música, en 1965 lo somete a “sesiones secas” (sin alcohol) de grabaciones en estudio. Su primer álbum fue *Veinte*

Cuecas con Salsa Verde, lanzado ese mismo año. Posteriormente en 1970 junto a su sobrino Ángel crea el álbum *Las cuecas del Tío Roberto*.

Por su parte, su hermano Nicanor lo alentó a que escribiera. El Tío Roberto cuenta:

“...Nicanor hizo lo posible por educarme, pero no me la pude, era muy loco. Estaba a veces conversando y decía, pa’ onde, pa’l sur, pa’l norte, tiraba una chaucha, si era cara al norte, si era sello al sur. Así hubiera estado en camisa o a pata pelá, llegaba un tren de carga y me iba no más. Loco total. Y sin ropa pa’ cambiarme ni nada, así no más, y sin instrumento, sin saber que pasaría. Creo que viví loco y morí cuerdo, como Don Quijote, estoy seguro. Después de tanta cagá que hice me voy a convertir en santo. A uno tienen que pasarle las cosas para poder saber. Hasta mirar con odio a la gente es malo, levantarle calumnia, levantarle la mujer de otro... Yo estaba acostumbradito al güeveo porque yo era re peineta cuando joven. A veces llegaba a la casa de Nicanor a pata pelá y todo pililiento. Él me hacía pasar directo al baño y ahí tenía ducha, máquina de afeitar, terno, camisa, zapatos, comida y de un cuanto hay. Quedaba como un caballero. Cuando llegaba la hora de irse me daba un poco de plata y lo único que me decía era “Vuelve pronto”. Por eso yo le decía “hermano-padre”. (Rojas, Mario: 1996; 28).

El golpe de estado eclipsó la carrera de Roberto, decidió quedarse en Chile lo que lo obligó a volver a trabajar en las calles, esta vez como músico ambulante en mercados y ferias de la capital y en algunas peñas de su sobrino Nano Parra. A inicios del año ‘71 conoce a la cantautora Catalina Rojas con quien se casó y tuvo dos hijas.

En 1980 publica su libro *Las décimas de la Negra Ester* que venía escribiendo desde 1972, y que serán llevadas a escena por Andrés Pérez en 1988. También se consagra como compositor y músico conformando “La Regia Orquesta de La Negra Ester”. Traspasa gran parte de sus conocimientos a Álvaro Henríquez, líder del grupo “Los Tres”, con quienes tocará en numerosas ocasiones y escenarios en los últimos años de su vida. Uno de los recitales realizados junto con el tío Roberto se edita en el disco *Peineta*, acreditado a Los Tres presentando a Roberto & Lalo Parra, y lanzado en 1998. Desde 1993 el tío Roberto trabaja en muchos proyectos artísticos a la vez, entre esos el montaje de su obra *El Desquite*, también dirigida por Pérez; prepara la biografía en décimas de su hermana

Violeta; y la escritura de libros como *El Rey Tab* y *la Princesa Nina*; entre otras cosas. Pero en 1994 su salud se deteriora y muere en abril de 1995 producto de un cáncer a la próstata. Su funeral fue muy concurrido y conmociona al medio artístico chileno.

“Sin proponérselo, hacia el final de su vida Roberto Parra Sandoval se convirtió en el emblema de una identidad nacional extraviada. La dictadura había visto en los grupos huasos típicos un cómodo modelo de lo nacional, pulcro y clasista, que nada tenía que ver con la genuina cultura popular, rural o callejera, que palpitó a las sombras de la oficialidad. Roberto Parra transitó siempre en el margen, y su tardío reconocimiento puso en evidencia dos modelos en disputa que afloraron con más claridad desde fines de los años ‘80: huasos gomina versus cuequeros bravos. La cultura de los malls y la comida rápida versus las ferias libres y los mercados populares. Las rubias incandescentes de la televisión frente a las enjundiosas morenas de prostíbulos de mala muerte. Hermano de Nicanor y Violeta, autor de célebres cuecas y de la obra teatral *La Negra Ester*, Roberto Parra redefinió para siempre en Chile el concepto de cultura popular”.⁷

Los años posteriores al estreno de *La Negra Ester* fueron años difíciles para el país, de un reacomodo a nuevas políticas sociales, el retorno a la democracia es lento y en el ámbito cultural es todo un proceso larguísimo pues no existían políticas culturales de ningún tipo, incluso hoy es difícil identificarlas, por lo menos en torno a las artes escénicas y al teatro aún falta mucho camino por recorrer, en el actual gobierno se están cerrando tres teatros por falta de financiamiento, esto da cuenta de la ausencia de políticas culturales concretas y de la falta de interés por el desarrollo de la escena nacional. Sin embargo, pareciera ser que en los momentos más difíciles es cuando surgen las mejores cosas en el teatro. Así como los ‘70 produjeron todo un movimiento político en el arte y promovió la salida a las calles, en los años ‘90 hay un estallido de propuestas interesantísimas, el Teatro del Silencio de Mauricio Celedón irrumpe con su propuesta de teatro gestual basado en la pantomima

⁷ Extracto sacado del sitio oficial en internet de Roberto Parra Sandoval www.robertoparra.scd.cl Por Cristóbal Peña.

clásica y en la danza moderna, pero donde la técnica se pone al servicio de la historia teatral contada. Alfredo Castro y su Teatro de la Memoria; y el mismísimo Andrés Pérez y su compañía el Gran Circo Teatro. El teatro chileno se internacionaliza logrando en esta década logros insospechados, llevando la escena nacional a diferentes puntos del continente americano y europeo. Muchos de los que estuvieron en el exilio durante la dictadura, o en el caso de Pérez, participando de alguna compañía extranjera llegaron con aires renovados a Chile, de alguna manera ese conocimiento extraído de otras tierras vino al país a dar frutos interesantes pero que lamentablemente se fueron perdiendo. Hoy es difícil encontrar a una compañía de teatro que se mantenga en el tiempo, que se identifique con un estilo, existen sin duda, pero carecemos de un representante del teatro chileno tanto dentro como fuera del país.

Hoy nos preguntamos qué pasó con todo aquello, con ese renacer del teatro, dónde está. Y en el caso específico de Andrés Pérez, a nuestro parecer el director más “iluminado” de la escena nacional, dónde están sus raíces sus cimientos, por qué *La Negra Ester* vive aún, ¿vive? ¿O es una especie de falso veneramiento hacia el director? ¿Qué nos deja este montaje? ¿De qué manera influencia el teatro ulterior a su estreno?

Esta tesis pretende ser un instrumento de estudio a estas interrogantes, si bien hemos dicho que Andrés Pérez es un referente del teatro nacional no lo es el estudio referente a él. Existen numerosos artículos sobre la vida y el trabajo de Andrés Pérez, apreciaciones de quienes trabajaron junto a él y de quienes observaron su trabajo, sin embargo no existe un material que sea capaz de condensar de forma sistemática la metodología utilizada por el director. Iremos tras ese propósito, considerando que el director nunca registró su actividad no podemos precisar el paso a paso de su metodología pero si acercarnos a sus referentes más cercanos para desentrañar los orígenes de su método y la aplicación del mismo. Consideramos que un material de estas características puede ser un aporte al estudio del teatro chileno, sobre todo en las escuelas donde se forman nuevos actores. A través del ejercicio de la docencia desempeñado desde hace años por quien escribe, hemos podido comprobar el desconocimiento sobre esta materia, los futuros actores del país escasamente saben sobre este gran director y menos sobre su método, algunos reconocen el nombre de *La Negra Ester*, pero no asocian la importancia o relevancia que tuvo éste y otros montajes del director en la historia del teatro chileno.

Para dar inicio a esta investigación comenzaremos por el análisis formal del texto para luego profundizar en la poética actoral utilizada por el director.

CAPÍTULO I: ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DE *LA NEGRA ESTER*

En este capítulo analizaremos los diferentes textos de *La Negra Ester*, pasando por sus orígenes como texto poético, el texto dramático, el proceso de adaptación de uno al otro, y finalmente la puesta en escena. De esta forma podremos adentrarnos en el universo creativo tanto del montaje como del director y su equipo de trabajo para desentrañar su poética. Tomamos el montaje de *La Negra Ester* por ser el más relevante dentro de la compañía el Gran Circo Teatro y por su repercusión en el teatro chileno.

1.1 Análisis de las décimas de *La Negra Ester* (obra poética):

Las *Décimas de la Negra Ester* de Roberto Parra fueron publicadas en 1980 por el taller nuevagráfica del Taller Sol como un aporte fraterno al trabajo del tío Roberto Parra; pero fueron escritas por el autor en 1972. Su mujer Catalina recolectó las hojas que Roberto había escrito sin intención alguna de publicación y su hermano Nicanor Parra lo alentó a publicar porque encontraba gran fuerza poética en el texto.

El poema está compuesto por 96 versos en décimas octosílabas propias del campesino chileno. En ellos el autor plasma una historia de amor que vivió en el Puerto de San Antonio: A la Negra Ester la conoció en el “Luces del Puerto”, un prostíbulo de la zona, luego de insistir un poco logró su amor, se acompañaban, se emborrachaban juntos, pero la vida de Roberto lo hizo salir en busca de más aventuras dejando a Ester desesperanzada. Un día cae enfermo en un cuartucho en el puerto de San Antonio, ella lo busca y regresan juntos al puerto, se da cuenta que estaba enamorado porque se sana de inmediato. Pero no es suficiente, su alocada vida no le permite estar a su lado y se vuelve a ir. Al regresar por tercera vez, arrepentido, la encuentra en manos de un mal hombre, la defiende, le declara su amor, pero ya no es lo mismo, entonces le propone que se case con otro que también la

quería para que la cuide y la proteja pues él no es capaz de darle lo que ella merece. Se va Roberto no sin tristeza y arrepentimiento. Tiempo después regresa al puerto y se entera de la muerte de Ester.

A través de este poema autobiográfico el autor hace un homenaje a una mujer que lo marcó profundo en su vida de bohemia. La Negra Ester existió, así la llamaban, era la prostituta mejor cotizada y muy querida en el Luces del Puerto en los años '50.

En este manifiesto podemos identificar esa característica redundante de la señalización del yo propia de todo poema, como afirma Delfina Muschietti (1986:19), sin embargo, la diversidad semántica y re significación de lo no-dicho que la autora expone como rasgo constitutivo del texto literario, y sobre todo de la poesía, en este texto no se hace tan evidente.

La característica principal del poema es que tiene un carácter de cuento, es la narración versada de una historia que aparentemente no tiene muchos espacios de re significación, el lector se ve enfrentado a una historia donde no es necesaria una interpretación para comprenderla. En otras palabras, esa proliferación de significados que habitualmente podemos identificar en los textos y que se actualizan con el lector en infinitas variantes, aquí no se da. La producción de sentido del poema es uno. Como si el autor dijera la última palabra y el lector sólo comparte haciéndose cómplice de la historia. Evidentemente el lector participa en la construcción de sentido pero de manera externa al poema, no hay cosas que tenga que descubrir sobre el texto, sino que puede manifestar una opinión o juicio sobre lo leído, como también comprender el mundo propuesto por el autor si comparten los años y el contexto a los que la obra se refiere.

De esta manera, el funcionamiento semántico del discurso no tiene preponderancia en lo no-dicho sino a la inversa. Lo realmente interesante es el mundo que crea, o más bien recrea el autor en sus versos, versos que están llenos de olor, texturas e idiosincrasia.

Roberto Parra a través de sus décimas no nos habla de él directamente sino de su relación con la Negra Ester, ella es la que hace posible que el poema exista. El autor asoma su experiencia de amor con esta mujer y deja entrever que significa para él el amor. A lo largo del texto van apareciendo personajes que nos dan referencias del mundo en el cual se

desenvolvían él y su Ester, y pone en contexto el habitual ambiente de farra y bohemia donde el alcohol cumplía un rol fundamental en el funcionamiento de la gente. También hace alusión a diferentes lugares donde tuvo encuentros con Ester, todos pertenecientes a la localidad del Puerto de San Antonio, lugares reales que hoy ya no existen.

El lenguaje utilizado rompe con la formalidad para ubicarse en el habla campesina popular, conservando la métrica y acentos de las composiciones folclóricas. Las palabras cambian su fonética pues suprime letras o las reemplaza con otras que dan una sonoridad diferente.

*Hice lah paceh muy luego / otra veh al regüeltijo/
cantaba con regocijo / la negra está como juego/
voy a decir hasta luego / y no pierdo la ocasión/
la negra me dio un tirón / me pescó de la chaqueta/
yo arrastré la chancletah / noh juimoh al molejón*

Este tipo de habla sitúa al texto en una territorialidad específica volviendo difícil su comprensión fuera de Chile. Tampoco es posible una traducción, pues perdería absolutamente su sentido y picardía y se restringiría sólo a la anécdota.

Hacia el final del texto podemos identificar una intertextualidad de un procedimiento de Miguel de Cervantes y que es tomado por Roberto Parra por su admiración a él. Este consiste en no terminar las palabras, es decir, cada verso carece de la última sílaba. El autor compone tres estrofas con este recurso, las tres en voz del personaje protagónico, él mismo, quien en su profunda tristeza no alcanza ni a terminar de decir las frases cuando entrega a su Ester en manos de otro hombre.

1.2 Análisis del texto dramático *La Negra Ester*

El texto escogido para hacer este análisis es el que fue publicado por la misma Compañía del Gran Circo Teatro, el texto no tiene fecha pero fue editado posterior al estreno y a las giras internacionales pues contiene fotografías de críticas de diarios de los lugares donde estuvieron. Esta publicación la vendían al terminar la función en el año 1989 y 1990. Es decir, podemos afirmar que nos encontramos ante un texto post escénico, sin embargo, éste no incluye acotaciones relacionadas con la puesta más que las que existían en el origen o texto pre escénico. Pues la otra publicación del texto fue en el año 1989 en la Revista

Apuntes N°98 de la Universidad Católica de Chile, donde luego de un Reportaje a *La Negra Ester*, se introduce el texto completo de la obra gracias a la colaboración de Andrés Pérez. Texto que se presenta prácticamente idéntico al que aquí trataremos, con la excepción de algunas didascalias menos en relación a las entradas y salidas de personajes, y donde al final de la obra no existe una estrofa que es la reflexión final del protagonista.

La publicación del Gran Circo Teatro se presenta de la siguiente forma: Una portada donde está el título de la obra *La Negra Ester* y el nombre de la compañía, al interior una plana donde está el listado de los actores y el rol que interpreta cada uno. Y luego la obra, que está dividida en una primera parte con dos actos y una segunda parte con tres actos. A su vez cada acto se divide en escenas, con un máximo de siete y un mínimo de tres por acto. Prácticamente no existen didascalias más que las anunciaciones de entradas y salidas de personajes. Y alguna referente al lugar donde se encuentran o a la enunciación de una canción. Sólo existen dos de carácter connotativo que indican el estado de los personajes una dice: borrachos, y la otra: Doña Rosa tiene dolores de parto. Además de dos escenas que son tituladas, una como “LA PLAYA” y la otra como “MATRIMONIO”

Esta opción del director y adaptador del texto de no poner en él acotaciones referidas a los modos de actuación o vinculado a su concepción, dan la posibilidad tanto a los actores que la interpretan, como a los lectores del texto de poder imaginar la obra. Esto otorga una mayor libertad en la creación para los actores, escenógrafos y músicos, quienes pueden improvisar sin juicios previos, más que ceñirse al texto con cabalidad.

Por otra parte la ausencia de acotaciones con mayor información produce que quien no ha visto la puesta en escena, pero si leído el texto, esté frente a un texto incompleto, pues muchas de las acciones y escenas que suceden en el texto se resuelven a nivel gestual e incorporan una cantidad de información que en el texto escrito no se alcanzan a percibir con una simple lectura.

Si seguimos el modelo actancial para analizar la trama, podemos afirmar que sin lugar a dudas el sujeto es Roberto, quien a su vez es su principal oponente. Roberto tiene como objeto de deseo a Ester, la prostituta de quien se ha enamorado, pero su incapacidad para comprometerse le hace apartarse de ella en reiteradas ocasiones. El destinador es la propia

Ester, Roberto siente un amor apasionado por la prostituta, y lo vive hasta el límite, hasta el agotamiento físico y emocional, y siendo él mismo y Ester los destinatarios de la concreción de este amor, y quienes se beneficiarían logrando la felicidad, Roberto constantemente boicotea sus intenciones. El comportamiento que tendrá el protagonista durante toda la obra puede ser también una representación del hombre chileno y su cobardía para afrontar la vida y el amor.

Se podría decir que todos los personajes de la obra son ayudantes de Roberto, de alguna forma todos quieren que este amor triunfe, sobre todo por el gran amor que sienten por Ester. En el prostíbulo todas las mujeres son familia y como familia quieren el bien para sus componentes. Esperanza y María son quienes mediante sus acciones más colaboran a que el amor se concrete. María contándole a Roberto sobre el interés de Ester en él, y Esperanza espantándole clientes a Ester para que ella pueda estar con Roberto. También los amigos de Roberto, Juan Asafate y Pablo Puntilla colaboran con Roberto anunciándole a Ester el estado en que éste se encuentra, posibilitando el reencuentro entre ambos. Por su parte funcionan como oponentes además del propio Roberto, el Lacho, quien en la ausencia de Roberto se convirtió en la pareja de Ester, pero la maltrataba, y ante la presencia de Roberto decide batirse a duelo por su mujer.

La decisión final de Roberto, y el acuerdo al que llega con Ester de casarla con otro hombre confirman el fracaso de las intenciones originales de Roberto y Ester, pues aunque es una solución que toman ambos para lograr la estabilidad emocional y física de Ester al lado de un buen hombre que la proteja, no es el deseo real ni de ella ni de Roberto, quien sigue esa opción porque no es capaz de afrontar el amor con responsabilidad.

La estructura de la intriga del texto está dada de forma lineal con un principio medio y fin claros, ocurre en forma cronológica, no acudiendo en ningún momento a un racconto o regreso al pasado, todo sucede en momento presente. Las escenas que cuentan del pasado son relatos en momento presente de ese pasado pero no escenificadas.

Siguiendo el modelo aristotélico podemos decir que la obra tiene un largo principio, un medio y un fin claros. Sin embargo si seguimos el modelo de Weiger es difícil establecer cuál es ese principio propiamente dicho, y del enlace del cual él da cuenta. Pero parece un esquema más apropiado en su estructura.

La Negra Ester comienza desde que uno entra al recinto donde se exhibe, es decir, todo lo que se genera previo al inicio mismo de la obra forma parte del espectáculo, evidentemente esto no forma parte del texto sino de la escenificación. Si nos remitimos sólo al texto, el principio estaría dado por Roberto y su monólogo inicial, donde establece su situación y nos sitúa en un contexto, desde ese momento ya sabemos cuál es el conflicto del personaje: lograr el amor de Ester. Sin embargo, no podríamos establecer este episodio como el enlace y como el comienzo del desarrollo, pues aunque ya se haya establecido el conflicto, aún falta conocer el mundo que lo envuelve e introducirnos en él, antes de que comience la acción. Tras este monólogo de Roberto está la entrada de Doña Berta, la cabrona del prostíbulo, quien le da la bienvenida, luego una acotación que dice: Entran las mujeres del Luces del Puerto. Seguido un texto de Margarita, la japonesita quien cuenta quienes son estas mujeres, y para finalizar con una acotación que indica: Canción “Que lejos estoy del puerto...” recién aquí podemos identificar el desarrollo que tendrá la pieza. Pues empieza a desarrollarse el conflicto en relación con los personajes. Todo lo anterior podría denominarse como una gran introducción donde son presentados los personajes, faltando aún la presencia fundamental de Ester, quien recién ingresará en el segundo acto. Esta idea se potencia mucho más con el montaje escénico. La entrada de las mujeres se convierte en una gran escena que se desarrolla con gestos, bailes y música, en ausencia completa de textos, incluso la Japonesita canta una canción que no aparece en el texto. En esta escena podemos establecer las relaciones entre los personajes, introducirnos en sus mundos, empero, ahí aún no está presente el conflicto central que es el drama de Roberto.

El desarrollo de la obra estaría dado por toda la indecisión de Roberto, su ir y venir de los brazos de Ester. En este largo desarrollo, Roberto y Ester se prometen amor, comienzan una relación que es interrumpida por la partida de Roberto huyendo por temor de su amor; luego es Ester quien lo busca porque se entera de las malas condiciones en que se encuentra su amado. Retorna el amor, se vuelven a jurar cariño pero Roberto no resiste, su cobardía es mayor y parte nuevamente aterrizando después de andanzas en la casa de su familia quienes lo acogen, lo limpian y lo convencen que vaya una vez más en busca de su Ester. Su segunda partida sería clave para la relación, después de ésta nunca será lo mismo. El desenlace estará marcado por el regreso de Roberto en busca de Ester, esta vez, ella está junto a otro hombre que la maltrata físicamente. Ambos se enfrentan y durante la pelea

muere Esperanza, el travestí que durante toda la obra ha entregado el tono alegre y distendido de la pieza, tiene un trágico final anunciado con su muerte el fracaso de la relación, el fracaso del amor. Este es el clímax de la obra, ante la situación Roberto y Ester deciden separarse, Roberto la entregará a otro hombre, un hombre bueno que hace mucho quiere a Ester y que le puede dar el buen vivir que Roberto no se siente capaz de entregar. Ester se casa con Barahona, Roberto parte una vez más. Luego viene la situación final o el anticlímax. Pasados los años, Roberto regresa a visitar a su Negra, pero sólo se encuentra con Barahona quien le dice que ella ya ha muerto, sumergido en la pena más profunda pide un minuto de silencio por la Negra Ester.

El melodrama constituye el procedimiento mejor utilizado en este texto. Pero no podemos obviar del mismo modo su sino trágico. *La Negra Ester* es una tragedia total, como dice Marco Antonio de la Parra: “*La historia de Roberto Parra es una tragedia: la tragedia de Chile, la incapacidad de alcanzar lo sublime, la tendencia a autodesbaratarnos, autoenvidiarnos, a chaquetearnos a nosotros mismos y escapar siempre del amor al que le atribuimos garras*”. (1989:26)

¿Dónde se evidencian estos procedimientos del melodrama y la tragedia? Si nos remitimos solamente al texto, son los parlamentos de los personajes los que portan esa retórica melodramática, textos que están escritos para ser dichos directamente al público buscando en ellos una complicidad. Roberto se lamenta por su desamor, da cuenta de sus sentimientos abiertamente, de sus tragedias personales: *Me lo paso re´borracho/ sin un cobre en loh bolsillo/ canto mah que toh los grilloh/ pa’ tomarme un medio cacho/ triste la vida del huacho/ por no ser correspondío/ es tanto lo que ha sufrío/ sin esperanza ninguna/ maldita es mi fortuna/hoy grito muy aflijío*. (1989a:5). No sólo el contenido de estas frases es lo que determinan lo melodramático, sino el lenguaje utilizado, hacemos referencia a Bentley (1982:195): “*Una retórica elevada es un requisito legítimo y, por cierto, ineluctable del melodrama. El habla cotidiana resultaría incongruente y contraria al clima que le es propio*” En *La Negra Ester* el lenguaje es elevado, perteneciente a la poesía chilena, reconocible y aceptado, no así hablado en la cotidianidad urbana. Si remitimos más allá del texto y consideramos la puesta escénica, ya que estamos trabajando con un texto post escénico; podemos ver que el elemento melodramático es reforzado por la puesta

y las actuaciones de los actores. El uso del gesto explícito elocuente da cuenta de ellos. Algunos personajes lo remarcan más que otros, por ejemplo Esperanza, el travesti, tiene ademanes más femeninos y reacciones exageradas.(Al pensar que un cliente a muerto se lanza sobre él llorando y gritando, al enterarse que era una broma se ríe, brinca y da palmetazos)

Por otra parte los procedimientos melodramáticos los encontramos en los temas y personajes de la obra. Personajes pertenecientes a un mundo marginal. Ambos, Ester y Roberto provienen de familias campesinas y luchan por tener un mundo mejor. Son víctimas de un sistema, el mundo donde se han insertado pertenece a las zonas oscuras, lugares que metaforizan la violencia, el vicio, las pasiones desbordadas, el prostíbulo funciona como imagen de la decadencia y el mal vivir. En palabras de María de la Luz Hurtado:

“La acción en el melodrama se da en el cotidiano de individuos concretos, coherente con el concepto de un bien y un mal no escatológico. Los encuentros y desencuentros se dan en el ámbito familiar: esposos, padres, hijos, parejas de novios o amantes, etc. La heroína o el héroe es con frecuencia un ser desvalido e inocente empujado hacia la carencia desde afuera (a diferencia de la tragedia, donde de alguna manera éste labra por sí mismo su desdicha): niños o padres son separados de sus respectivos padres o hijos, o bien éstos son desconocidos o están equivocados; hay mujeres abusadas o abandonadas; personas honestas calumniadas, inculpadas de crímenes ajenos, sujetas a ambientes viciosos, etc. El reconocimiento del protagonista por este sistema social/familiar es el objetivo dramático del melodrama, y el restablecimiento de las relaciones verdaderas pasa por la valoración del matrimonio, las parejas fieles y el regreso al hogar filial.” (2001: 159-160)

En *La Negra Ester* se cumplen varios de estos puntos, a los ya mencionados le sumamos, el reconocimiento moral de Roberto de su incapacidad para cuidar de Ester y entregarla a otro hombre, donde se le otorga un valor al matrimonio, esta acción estimula a los otros personajes a querer encausar mejor su vida. Nacho y María (amigos y compañeros de andanzas de Ester y Roberto) se casan; la hermana de Ester regresa con su hijo al campo; y

Roberto confirma las virtudes de Ester en la conversación que sostiene con Barahona y al finalizar la pieza y pedir el minuto de silencio: *Le quedaron por olvido/ zapato vestido viejo/ lo meteré en mi pellejo/ dormiré sobre ese nido/ señor pa' siempre te pido/ que ayudeh a la Negra Ester/ sufrió tanto esa mujer/ de tan buenoh sentimentoh/ no contara yo este cuento/ si volviera a renacer.* (1989a: 31)

Además en la pieza la heroína muere, única alternativa para la redención de mujeres que han vivido como prostitutas (elemento de rigor en la composición del melodrama en Latinoamérica)

Otro punto importante que grafica el carácter melodramático de la pieza es su tono festivo y popular al que pondremos atención más adelante en el análisis de la puesta espectacular. Sin embargo, no podemos afirmar que la obra es un melodrama total, sino que utiliza ciertos componentes de este género pues el héroe, Roberto, es un personaje completo, íntegro que no sufre un cambio dramático como el héroe trágico, siendo esta una característica identitaria del melodrama clásico. *“Asimismo, el héroe se define por su condición de enamorado, de estar sujeto a una poderosa pasión amorosa, lo que en el melodrama clásico no ocurre porque lo amoroso no era un repertorio posible para quienes encarnaban la virtud”* (Hurtado: 2001:163) Finalmente, el reconocimiento y recuperación de la identidad de Roberto se consigue por el apoyo de su familia quien lo acoge en los momentos difíciles, lo cuidan y estimulan a salir de los vicios del alcohol. Pero pese a eso no logra casarse con Ester y cumplir con el ideal del héroe trágico.

La acción principal está dada por Roberto y Ester, su vinculación amorosa y las peripecias que pasan ambos para estar juntos. El eje de esta acción lo lleva Roberto, y es a él a quien seguimos, en los momentos en que no está junto a Ester lo vemos junto a su familia. Es quien nos introduce en la obra, en el Luces del Puerto, y quien nos saca de ahí.

Una acción secundaria importante y que determina la decisión de ambos de separarse, sucede en la ausencia de Roberto. La última vez que Roberto se va del puerto, borracho, dejando a Ester, luego de un tiempo retorna a su casa familiar. Ahí nos encontramos con la familia Parra, familia pilar del folclor chileno, quienes reciben a Roberto, lo bañan, le dan de comer y lo motivan a que vuelva a buscar a su amada. Mientras estos sucede, en el

Luces del Puerto han acontecido cosas que sólo sabremos cuando retorne Roberto a buscar a Ester. En todo este tiempo, la vida de Ester ha cambiado, se ha emparejado con un hombre, el Lacho, quien la maltrata y le da mal vivir. Y ella además de soportar estos tratos ha pasado la pena más profunda por el abandono de Roberto. Toda esta situación se da como una acción secundaria de la cual no somos partícipes, pero que forman parte trascendental en la obra pues es al regreso de Roberto, cuando se bate a duelo con el Lacho y cuando muere Esperanza tratando de evitar la pelea, y cuando Roberto y Ester deciden separarse pues ya no es lo mismo que antes, el amor permanece, pero algo se ha quebrado.

Para comprender mejor la funcionalidad de los diálogos y las dinámicas entre los personajes, utilizaremos la concepción de Anne *Ubersfeld* (1978,1982) quien dice que las funciones del lenguaje son seis.

En cuanto a la función referencial, nos encontramos con muchos diálogos que la contienen. Sobre todo los que hacen referencia al acontecer del momento, un ejemplo es el texto de Antonio Fuentes en los momentos finales de la obra, cuando dice que los aliados han ganado la guerra; o cuando Esperanza refiere a lo mismo, a los sucesos en tiempos de guerra; o cuando María relata sobre el terremoto de Chillán. Referencias que nos contextualizan en el tiempo. La función expresiva o emotiva predomina en los diálogos o textos de los personajes, sobre todo en los del protagonista, y está dada por el procedimiento del monólogo a público donde el protagonista, Roberto, da cuenta de su historia, sus alegrías, infortunios y pesares, y evidencia sus intenciones. No oculta nada, todo su sentir lo explicita, sus ocurrencias momentáneas, sus indecisiones. También lo podemos ver en otros personajes pero normalmente está dado por jerarquías, son los protagonistas quienes dejan leer mejor sus sentimientos, en primer lugar Roberto, luego Ester, Margarita la Japonesa, María, etc.

En general la obra utiliza mucho la función connotativa para la evolución de la misma, se hace evidente en los diálogos sostenidos entre los protagonistas, ellos sostienen una relación donde uno interfiere en el otro permanentemente, algunos ejemplos son cuando Ester va a buscar a Roberto quien se encontraba enfermo y solitario bajo una escalera y le

dice “Vámonoh d’ estoh escombroh” o cuando Roberto le dice que se olviden del pasado y que él la casará con otro hombre. María es quien le cuenta a Roberto sobre el interés de Ester en él, lo que lo hace reaccionar; Juan Asafate es quien le informa a Ester del estado de Roberto, y es por eso que ella sale a buscarlo debajo de la escalera; Zulema cuenta que el Lacho le ha pegado a la Ester, y reacción a eso, Roberto pelea con él, etcétera.

En relación a la función fática, ésta se mezcla con la anterior, un claro ejemplo sería la intervención de Juan Asafate. Cuando ya se había cerrado el canal y la opción de Roberto de estar con su Ester, es el personaje de Juan Asafate quien habla para poder recuperar la relación entre ellos, quienes la habían dado por terminada. Las canciones también cumplirían esta función siendo un procedimiento muy utilizado en la obra. La música no sólo acompaña a la pieza sino que forma parte del diálogo, los contenidos de las canciones están completamente en resonancia con el decir o sentir de un personaje o de la situación que acontece en el momento.

Por último la poética estaría dada por el procedimiento del verso. Los personajes dicen las cosas tal como las perciben pero pasadas por velo poético. Es un lenguaje proveniente de la poesía de donde viene el texto original (el poema autobiográfico de Roberto Parra)

Se puede identificar un idiolecto común en todos los personajes relacionado con el habla popular campesino del sur de Chile, no existiendo diferenciaciones por estrato social ya que prácticamente todos los personajes pertenecen al mismo universo. Son décimas tradicionales con un fuerte dialecto campesino y urbano marginal, mezclando ternura, erotismo y picardía.

En general los personajes no se diferencian en su hablar de manera subjetiva, por lo menos en el texto, si sucede en la puesta en escena por la propuesta del actor. Pero como el texto proviene de un texto poético, es decir de una única voz, la voz de Roberto Parra, quien narra en primera persona su historia, al ser convertidos los textos en diálogo, se mantienen intactos, pero la forma en como son otorgados a los personajes es lo que les otorga particularidad a cada uno. En otras palabras, estas voces están dadas, desde el poeta que desestructura su única voz otorgándosela a los diferentes personajes, donde cada uno la toma y la hace propia y autónoma. Pero esa autonomía se complementa con el desempeño del actor y otros lenguajes como el gesto, la máscara y la música.

A sí mismo a nivel pragmático, la repartición de diálogos es muy coherente, todos los personajes tienen derecho a hablar y todos son escuchados, sus intervenciones tendrán que ver con el aporte que hagan a la evolución de la obra. Hago un alcance aquí entre el texto dramático y el escénico, muchas veces los personajes dialogan sin texto, es decir, sin palabras, por medio de gestos. Incluso hay personajes que no hablan. Elemento que no podemos identificar en el texto dramático pero que refuerza este nivel pragmático, pues en la puesta en escena un personaje con “poco texto” se hace fundamental por sus acciones silenciosas.

Podemos hablar de un Teatro del Relato en *La Negra Ester* pues el tiempo de la historia es más largo que el discurso de la misma. Son años los que trascurren en la obra. El relato comienza con Roberto, quien nos introduce en sus andanzas y nos narra los momentos previos de conocer a Ester, sus viajes como músico, sus fracasos, su entrada al Luces del Puerto como cantante, su sufrir por no ser correspondido en su amor. Luego somos testigos de lo que acontece y de la forma en cómo se dan las cosas, pero en medio, cuando Roberto se va por primera vez, también nos enteramos de lo acontecido por el relato de dos personajes que cuentan a Ester lo que ha sucedido con Roberto en esta ausencia. Volvemos a presenciar el momento, pero más tarde se dará una situación similar. Es decir, la obra está sostenida en el relato de los personajes quienes van entregando datos de la historia. También está el ejemplo de María, cuando van de paseo a la playa, ella les narra a sus amigos su historia y lo sucedido en el terremoto de Chillán. Narración que nos ubica en un tiempo y que nos da información del personaje. La obra cierra con este recurso, nos enteramos de la muerte de Ester por el relato de Barahona, quien le da la noticia a Roberto y le dice que todo eso le pasó por “gil”. Presenciamos la última agonía de Robert.

Por otra parte, *La Negra Ester* se inscribe en un drama de personajes. Esta concepción es total y evidente desde varios aspectos. Tanto en su origen como texto poético narra la vivencia del protagonista, sus historia de amor frustrada; y como texto teatral sigue siendo el eje el drama de ese personaje protagónico, Roberto, pero además se multiplica en los demás personajes, y podemos leer el drama o la historia de cada uno. Esta particularidad se da por el obsesivo trabajo del director sobre el personaje, para él esto es lo más importante, encontrar el alma del personaje, son ellos quienes sostienen la historia, cada uno es fundamental por eso existe. No hay que dejar de lado que es el propio director quien junto

al autor hacen la adaptación del texto y en esa búsqueda se resalta la importancia del personaje. Personajes que no son concebidos desde el texto, sino que son encontrados y descubiertos en la escena. Cómo anécdota sirve conocer que muchos de los personajes no existían, si el texto, pero no asignado a un personaje en particular, es el personaje y el actor habitándolo quien naturalmente se asignaba un determinado texto.

En el caso de Roberto y Ester los textos estaban asignados pues son ellos los que viven la historia de amor, y quienes se enfrentan de forma directa. En Roberto podemos ver una clara evolución o involución dependiendo del punto de vista. Su objetivo principal de enamorar a Ester lo logra de manera sencilla, pues ella, sin él saberlo, correspondía a su amor. La tarea será mantenerlo, pero él mismo es quien se boicotea por su falta de compromiso y su temor a establecerse en una relación. Entre esta indecisión que lo hace partir y regresar en varias ocasiones, finalmente toma una decisión, se podría decir madura, pues acepta que no es capaz de comprometerse. Sin embargo, podemos verlo como una involución pues no logra aprender la lección, su indecisión lo hace cometer otro error, boicotarse a sí mismo en su afán más puro que era estar con esa mujer.

Así como podemos leer el drama de Roberto y hacer una fuerte sintonía con la idiosincrasia del hombre chileno. El hombre incapaz de velar por sí mismo, el que busca refugio en el alcohol, la bohemia... También podemos leer en los otros personajes, el drama de Ester, que contiene de algún modo el drama de los otros personajes femeninos que habitan el prostíbulo; y que refleja el de varias mujeres en Chile, mujeres de baja condición que no les queda otra opción que prostituirse para vivir, el drama de la soledad, el de las mujeres golpeadas. Temas que están presentes en varios montajes del director y que dan cuenta de su carácter popular y de la necesidad de hablar de la identidad nacional.

Es importante destacar que la obra tiene una estructura abierta donde la relación que se produce con el espectador es total. Existe la anulación de la cuarta pared, los actores hablan directamente con el público, lo que se manifiesta concretamente en los monólogos. Por otra parte el actor protagónico Roberto funciona como una especie de narrador de su propia historia, pues al iniciar la obra nos cuenta su experiencia y nos instala en el relato que se desarrollará posteriormente.

Como lo anterior, resulta fundamental resaltar la construcción que tiene el montaje a nivel escénico. No sólo se atiende a la obra representada, sino que el montaje invita a una gran fiesta popular, desde que uno ingresa al recinto donde se dará la obra te reciben los personajes para ubicarte en las tribunas, para ofrecerte un vaso de vino, y en el intermedio de la obra te invitan a pasar a comer un choclo con mantequilla mientras ellos preparan la escena. Se produce un convivio absoluto y una conexión con el espectador muy fuerte, quien no sólo participa como observador desde una tribuna sino que es parte del espectáculo. El vínculo se da por estos detalles y por elementos de la propia obra, como la música en vivo con evidentes referentes chilenos, la entonación del himno nacional y el garabato como estandarte.

1.3 Adaptación del texto: Análisis comparado del texto poético y el dramático.

Para comenzar éste análisis tomaremos como eje de partida el concepto de intertextualidad en sus orígenes; el nacimiento de éste se encuentra en la teoría literaria de Mijael Bajtín formulada en los años treinta del siglo XX, la cual concibe la novela como polifonías textuales. ¿Pero a qué se refiere el concepto de polifonía? La definición que nos brinda el diccionario de la real academia española es la siguiente: “Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico”⁸ Esta misma idea Bajtín la traslada a la literatura, apuntando a que en un texto, dialogan distintas voces a la vez, simultáneamente y cada una de estas voces porta una particular ideología o independencia. Voces ligadas a un contexto determinado, el enunciado no es sólo la palabra, sino la palabra en un contexto. Rechaza el “yo” individual y privado y postula a un “yo” social, donde cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos "yo" que se conectan con las diferentes voces de una sociedad y que van conformando su ideología.

Según Bajtín, “la esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía” (1986:3)

⁸ Diccionario de la Real Academia Española

En el teatro la polifonía se presenta a través de las voces de los personajes encarnados por los actores. Sin polifonía no habría teatro, pues al pasar la voz del autor impresa en los personajes por el cuerpo de un actor y un director que lo guía, ya es una nueva voz la que habla. En *La Negra Ester* es interesante analizar este fenómeno desde el texto original, su autor, narra un episodio de su vida. Es la voz del autor la que impregna ese texto, aunque en él podemos encontrar diferentes voces que alimentan el relato y que provienen de otro lugar que no es él mismo, es decir, evidenciamos un contexto, un espacio interior y exterior. Por una parte el espacio interior de los pensamientos y sentimientos que padece y plasma el propio autor, y por otra el mundo interno del prostíbulo, que a su vez está plagado de voces que inciden en Roberto, y que saca a la luz en estrofas como.

*... La noche quién la pagó
Tocaba el pito la negra
Te corriste viejo e' mierda
Y si usté me convidó
La guitarra no aflojó
Que la tenía al rincón
Y se la entregó al cabrón
Por la noche que debía
Con que me gano la vía
Le dije a mi linda flor... (Parra, Roberto; 1980: 2)*

El espacio exterior lo podemos ver más en la descripción del lugar, de las situaciones y de los traslados por los que va pasando el protagonista–autor, para regresar al interior del prostíbulo.

Sin embargo, en el poema es la voz de Roberto Parra la que aparece, hasta este momento no podemos hablar de una polifonía total pues son sus criterios los que se ponen al servicio de lo narrado. Lo interesante es cuando este poema deja de serlo para pasar a convertirse en un texto teatral, en este trabajo el director con el propio autor se encargan de que esas voces que estaban presentes en el relato por medio de Roberto Parra, cobren voz propia e independiente al ser entregadas al personaje. Porque todo el poema se mantiene prácticamente intacto, se incluyen algunas escenas o episodios de ficción, se modifican algunas palabras y fechas, y todos los personajes que en el poema son nombrados se

transforman en personajes teatrales. Esto no es muy novedoso hasta el momento, lo que llama la atención es que de esa única voz de Roberto Parra se desprenden todas las otras, son los mismos textos puestos en diferentes voces, pero lo curioso es que de todas formas cada una de estas nuevas voces cobra independencia y carácter, se desprenden del autor para generar su propia autonomía. Esto ya se puede ver leyendo el texto de la obra teatral pero puesto en escena se potencia en un gran porcentaje.

Tomo como ejemplo la misma estrofa anterior, en el nuevo diálogo quedó así:

Ester

La noche quién la pagó

Roberto

No se enoje linda negra.

Ester

Te corriste viejo 'e mierda

Roberto

*Y su usté me convidó
la guitarra no fornicó
güelva a dejarla al rincón.*

Ester

*Voy a entregársela al cabrón
si no pagas la comía.*

Roberto

*Con qué me gano la vía
démela riquito bombón.* (Parra, Roberto; 1989a: 12)

Así las décimas se desestructuran para volver a estructurarse en tercera persona y en forma de diálogo.

Ya sabemos que la Negra Ester no es un invento, sino que forma parte de la vida real de Roberto así como todas las cosas que él escribió, él mismo afirma: “*Hablo de lo que he visto, de lo que conozco. Todas esas cosas que yo escribí, todo salió de la vida real, fueron parte de mi vida*” (Rojas, Mario; 1996: 30)

Nos detendremos aquí para hacer un alcance respecto a este planteamiento de “único texto”. Jorge Dubatti habla en su libro *Filosofía del Teatro II*, que existe un texto pre-

escénico y otro post-escénico, pudiendo éste estar modificándose constantemente según las puestas teatrales que de él se hagan y las transcripciones posibles de ese acontecimiento. Si bien trabajamos con un texto post escénico, este no se modifica, eso es lo interesante de *La Negra Ester*. Sólo hay un texto dramático, una adaptación teatral. La razón de esto reside por una parte en el modo de trabajar de Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro, el respeto por el texto es fundamental, y esto se refiere a que cada palabra que en él está escrita debe ser dicha, y no a medias ni con modificaciones, sino tal cual como esta en el texto. Y a pesar de que el montaje haya recorrido innumerables escenarios durante más de veinte años, el texto sigue siendo el mismo, íntegro, lo mismo sucede con la dramaturgia corporal. La diferencia, y lo que hace que cada acontecimiento sea único son los diferentes elencos que las han representado (aunque siempre ha sido el Gran Circo Teatro quien la ha escenificado), y los elementos propios del teatro que hacen que sea un momento único, haremos referencia a Peter Brook para entender mejor este punto:

“El actor y el director deben seguir el mismo proceso que el autor, que consiste en ser consciente de que ninguna palabra, por inocente que parezca, lo es. Cada palabra contiene por sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen, todo un entramado tácito de energías entre los personajes. El éxito de decir unas sencillas palabras y dar la impresión de vida dependerá de que se consiga hallar ese proceso y, aún más, de procurar el arte necesario para disimularlo. En esencia será vida, pero una vida en una forma más concentrada, más comprimida en el espacio y el tiempo.” (1997:18-20)

En el año 1988, el actor y director chileno Willy Semler, comienza a trabajar con las décimas de Roberto Parra, tal cual como estaban escritas, sin ninguna modificación, planteando el trabajo para ser un montaje callejero y trabajando bajo el concepto de teatro de imágenes. Una corriente que se venía dando en esos años. En ese mismo año llega el actor y director Andrés Pérez Araya de Francia, donde había estado trabajando con Ariane Mnouchkine en el *Théâtre du Soleil*. Él llega con ideas nuevas y con ganas de hacer algo con su grupo de amigos y colegas. Es ahí cuando Willy Semler le dice que él tome las décimas y las dirija con su nueva visión que consistía en el teatro de personajes.

Andrés Pérez toma las décimas del autor y lo primero que se plantea es transformar el poema en obra para que aparezcan los personajes. Aquí comienzan las reuniones en privado que mantenía con Roberto Parra para la creación del texto de la obra *La Negra Ester*.

Como fuente sólo tenemos los textos originales, poema y obra, para ponerlos en comparación, y una que otra entrevista que hayan dado tanto el autor como el director, pues ambos hoy ya no existen para dar fe a las palabras que se escribirán a continuación.

El trabajo consistía en traspasar las décimas del poema en tercera persona, manteniéndolas lo más fielmente posible y desestructurándolas de tal forma que puedan descomponerse en función de la creación de personajes. El mismo Roberto fue quien reescribió la obra completa, por eso mantiene la misma estructura y tono. El trabajo de Pérez, como director del autor, consistió en indagar con mayor profundidad en la historia de vida del Tío Roberto con el fin de ampliar el contexto de la pieza, y no sólo quedarse en la anécdota de la Negra Ester. La forma que tenía de llegar ahí era conversar con él, insistirle en ponerse en situaciones ficticias para comprender la configuración de personajes. Es así como el primer gran cambio que notamos al enfrentar los textos es ver que mientras el poema flota en el aire, en un pensamiento del recuerdo, donde la única referencia es “El Luces del Puerto” del Puerto de San Antonio (Roberto conoce a Ester en 1958, pero esto no se menciona en las décimas, lo sabemos por su biografía); la obra, por el contrario, se instala en un tiempo espacio determinado. Para esto es necesario introducir ciertos antecedentes, que a su vez sirven como circunstancias dadas para los actores al momento de crear el personaje. En cuanto a la referencia del tiempo existen dos hechos muy importantes y a su vez, los mismos determinan el contexto histórico internacional y nacional. El primero es la referencia que se hace a la segunda guerra mundial, la obra termina cuando se acaba la misma. Ahí existe una pequeña tensión, si bien los personajes están lejos de esa realidad, están pendientes y atentos a lo que sucede. La segunda referencia es el terremoto de Chillán que ocurrió el 24 de enero de 1939. No se sabe con exactitud según el texto, en qué fechas transcurren estos hechos durante la obra, más bien cuando empiezan, si podemos concluir por un verso al final de la obra que termina con el triunfo de los aliados en la segunda guerra mundial:

Antonio Fuentes: Invadieron los aliados

*hicieron temblar al eje
quedaron libre los franceseh
polacoh y refugiadoh
se libran los condenadoh
y presos en concentracioneh
cayeron estos bufoneh
criminales de la guerra
todo el mundo pa' su tierra
a chusquiar sin retencioneh.* (Parra, Roberto; 1989a: 32)

Esta referencia a la segunda guerra mundial no es azarosa, recordemos que *La Negra Ester* apareció exactamente en el momento en que se acababa la dictadura después de haber triunfado el NO a la constitución en el año 1988. Es decir, se acababan las represiones y el pueblo volvía a ejercer su libertad, este texto es muy claro como alegoría o metáfora de la situación de dictadura en Chile. El mismo Pérez dijo en la última entrevista que dio antes de morir, que era necesario ponerle un párele a la situación que venía viviendo el país. Por supuesto, aún esta disfrazado el mensaje, como sucedió durante toda la dictadura y las manifestaciones culturales en su contra.

Por otra parte el terremoto de Chillán también da cuenta de un remezón que devastó al país, aquí podemos hacer dos alusiones, una relacionada con lo mismo anterior, y el golpe de la dictadura, y la segunda, referente al ámbito personal de Roberto Parra, nativo de Chillán, y por lo que el mismo relata, la Negra Ester fue el gran amor de su vida y lo remeció por completo.

Este contexto que introduce Andrés Pérez, junto a la escena de los Parra, quizás son las únicas dos referencias que escapan de la realidad, entendiendo por realidad la biografía de Roberto Parra, ya que todo el resto de la obra si bien se compone por escenas que complementaron el poema original, se mantienen fiel al relato del autor siendo el mismo quien escribe los versos restantes.

Como se mencionó anteriormente, Andrés Pérez volvía de Francia con las ganas de hacer un montaje-taller, donde poder transmitirle a sus amigos y colegas su nueva visión del teatro basado en los personajes. Y para llegar a éstos, a los personajes que en las décimas

no aparecen pero si existen en la vida de Roberto, es que se propone indagar a fondo en el autor. En su última entrevista dijo:

“... me gusta mucho hablar con el autor... a don Roberto yo le exigía, le decía en este verso de *La Negra Ester*, hay algo ahí oculto, la escena de los Parra por ejemplo, no está en las décimas de *La Negra Ester*, está el encuentro con Nicanor Parra, dice aquí se encuentra mi hermano padre, mi hermano me dice que vayamos a ver a la mamita, - yo le digo que no, punto así quedó tres versos. - Yo le digo, pero que hubiera pasado si usted en la realidad acepta ir con Nicanor a ver a la mamá, que le hubiera pasado a usted, y dice, - no no no, yo no quise ir, - si sé que no quiso ir, pero juguemos a eso, escríbalo, - no no no, - y don Nicanor estaba ahí presente y le dijo, - Roberto él es tu director, tienes que hacerle caso... Pero me gusta, Don Roberto por ejemplo dijo que él encantado de hacer la obra con nosotros, pero no ponga zancos, entonces yo le dije, pero si en los cabaret no hay zancos que yo sepa, es un interior, o sea no se preocupe no van a haber zancos, no va a haber zancos porque en los cabaret no hay zancos.... Pero los escucho y les escucho sus historias; y a los actores le hago respetar aquello de los autores, que, vuelvo a lo mismo, que el actor no aproveche un personaje para hablar más él que el personaje, sino que sea tan humilde que se meta en los pliegues de ese rostro, de ese cuerpo, que es el dramaturgo finalmente, me entiendes...”⁹

La Obra

*Conocí a la Negra Ester
aquí en casa e' Doña Berta
esta casa llena de puerta
conocer me hizo el querer
corazón sin enloquecer
Un día por la mañana
anteh que rayara el sol
mah linda que un arrebol
fresquita como manzana
muy alegre muy ufana
venía la Negra Ester. (1989a: 5)*

El Poema

*Al puerto de San Antonio
me juí con mucho placer
conocía la Negra Ester
en casa del Celedonio
era hija del demonio.
... (1980: 1)*

⁹ Última entrevista a Andrés Pérez Araya por Eduardo Guerrero del Río. Programa "Acto Único" de la señal de cable ARTV. Año 2001. Capítulo 4.

Así comienza la adaptación teatral y el poema original, podemos apreciar que los primeros versos son muy similares en contenido al inicio del poema, la diferencia principal es que la obra se inscribe en el presente mientras que el poema narra una anécdota del pasado.

Respecto a los segundos versos de la primera décima de la obra, son iguales a los del poema sólo que cambian de lugar. En el poema éstos se ubican en el párrafo seis (es la sexta décima).

La obra continúa con la segunda y tercera décima en el mismo orden en que se presentan en el poema la única diferencia es que están llevadas al presente, factor que daremos por sabido ya que así se mantiene durante toda la adaptación. La cuarta corresponde a la mitad de la sexta y séptima del poema, y la quinta a la cuarta en el poema. Así se continúa hasta que comienza un relato de la vida de Roberto que no existe en el poema, relato que nos da cuenta del orden en cómo se sucedieron los hechos, es decir, nos va conformando la historia a modo de cuento. Esta secuencia finaliza con la siguiente décima:

*Botao peor que un perro
en la playa de San Antonio
alejando loh demonio
comiendo na' ni un berro
veo pasar a Doña Berta
cantora vieja y despierta
lah puerta me abre todah
anda a mi bordel no jadah
cantarih estarih alerta (1989a: 6)*

En la vida real esta señora se llamaba Marina, amiga de Roberto, quien lo invitó a cantar en su burdel donde conoció a la Negra Ester. Como vemos, nada escapa de la realidad. Avanzando en la obra llegamos a la escena 4 del primer acto de la primera parte.

*Margarita, la Japonesita: Casi todos los días
llegan los hombres a este lugar
nos invitan a bailar
se sirven unos tragos
subimos a las piezas
y hacemos el amor...
luego nos pagan
y nos quedamos solas
hasta el próximo atardecer.
¿Qué les hable de las niñas?*

*Doña Berta, cabrona tierna y despierta
antes de conocer la regla
conoció la excepción
¿Su especialidad?
La iniciación.
María
María es virgen
dicen que fue sirena
los marinos lo dicen
y que en medio de una ensoñación
conoció la pasión.
María tiene la lista más larga
de clientes
Zulema viene del Africa
es famosa por sus piernas
son tan largas
que parecen cuello de jirafas.
Rosa... (Parra, Roberto; 1989a: 7)*

En este monólogo de la Japonesita, podemos apreciar una mirada del autor-director sobre el oficio y las condiciones de las mujeres del prostíbulo. Luego empieza la descripción de cada una de las integrantes del prostíbulo. Podemos suponer que la incorporación de estas líneas corresponde a una necesidad del director. Andrés Pérez afirma:

“...Cuando llega el ‘88 yo les quiero transmitir que a mí ya no me interesa tanto el teatro de imagen del teatro callejero, sino me interesa el teatro de personajes... y se junta con esta visión que yo tengo de la literatura, de la dramaturgia. En el *Théâtre du Soleil*, el teatro de máscara, la emoción detrás, o fundamentalmente, siendo basamento del teatro de máscaras, tiene que ver con que son personajes que cuentan su historia... entonces yo les cuento eso a mis amigos actores, a mis colegas y les digo además, que yo tengo necesidad de contar una historia de amor, en lo personal y en lo ciudadano de este país, encuentro que ya hay que hacerle un párele, no soy yo, era el país entero el que venía en eso, estoy hablando del ‘88... y el Willy que había entrado trabajando *La Negra Ester* para la calle con el poema original, pero en teatro de imágenes digamos con los tambores, las banderas todo eso... me dice “si te gusta te la paso y dirígela y hagamos esa experiencia del teatro de personaje que

tú quieres... entonces yo adapto *La Negra Ester* y hacemos esa transmisión de los personajes, la emoción y la máscara, los tres elementos fundamentales...”¹⁰

Andrés buscaba exaltar al personaje, eso iba por sobre el conflicto y la historia y es muy claro en la representación de la obra. Así el formato de la obra se va articulando en función de las necesidades del director.

Seguimos avanzando, escena 5 del segundo acto primera parte.

Obra

Roberto

*No te dije ni una cosa
nos juimos para tu pieza
yo miraba tu belleza
a ti linda mariposa
te portabas cariñosa
quizá por la borrachera
bramabas como ternera
te tiraste a la cama
yo me pegué como escama
como polvo en la pradera.*

...

Ester

*No te acerquih a la puerta
corazón desesperao
quién te quita lo bailao
no te hagai la mosca muerta
me pasa por boquiabierta
de pasar tan malos ratoh
venga pacá mi Torcuato
y no muestre hilacha
me diste la pera huacha
te salvai como Pilatoh.* (1989a: 12-13)

Poema

*No le dije ninguna cosa
noh juimoh para la pieza
le miraba su belleza
a mi linda mariposa
se portaba cariñosa
quizáh por la borrachera
bramaba como ternera
se tiró sobre la cama
y me pegué como escama
Como polvo de la pradera.*

*Iba llegando a la puerta
un poco desesperao
quién te quita lo bailao
me dijo la mosca muerta
me pasa por boquiabierta
de pasar tan maloh ratoh
venga pacá mi torcuato
y no muestre la hilachah
me diste la pera huacha
Te salvai como Pilatoh.* (1980: 5-6)

Este es un claro ejemplo de cómo el autor descompone las décimas en función del diálogo y de cómo a través de las mismas décimas se van conformando los personajes, con

¹⁰ Última entrevista a Andrés Pérez Araya por Eduardo Guerrero del Río. Programa "Acto Único" de la señal de cable ARTV. Año 2001. Capítulo 3.

particularidades y características propias. Ester toma ese carácter de mujer fuerte, decidida y a su vez amorosa y enamorada.

Luego continúan las descomposiciones, de las décimas siguientes se derivan diálogos entre Roberto y Doña Berta que van dándole forma a la historia.

Segunda parte, acto cuarto, escena inexistente en las décimas pero creada por la indagación de Andrés Pérez sobre Roberto, “La escena de los Parra”, alguno de sus diálogos son:

...
Roberto
Zapatoh y camisah fina
Calzoncillo y calcetineh

Nicanor
Bote lejoh los churrines

Roberto
Qué pinta para la minah
me saldré de mih rutinah
le igo a usté hermano padre
.... (1989a: 23)

Esta escena es ficticia, pues luego continúa con la visita de Roberto a su madre Clara Sandoval, cosa que en la realidad no sucede, según lo que cuenta Pérez en su entrevista, pero se mezcla una vez más con la autenticidad y biografía del Tío Roberto y su relación con su hermano Nicanor.

Para terminar, haremos referencia a la composición musical, esta no sólo cumple el rol de acompañamiento, si no que forma parte integral de la obra y del mismo texto, como se puede apreciar en la escena 7 del acto segundo de la primera parte, donde la canción “*Guevón que te hai creído*” es nada menos que un diálogo entre las prostitutas que critican a Roberto.

El resto de las canciones se insertan desde dentro de la escena cantadas por los mismos actores o por los músicos, gran parte de los temas ya existentes provenientes del folclor chileno o del mismo autor Roberto Parra, quién como sabemos fue un compositor de innumerables cuecas choras, características por su lenguaje soez y popular, y del jazz hñachaca; o compuestas especialmente para la obra por “La Regia Orquesta”. Todos los

temas del montaje se pasean con picardía por la cueca chora, el jazz hñachaca, el foxtrot, el mambo, el tango y todos los ritmos que animaban las sobrecargadas veladas nocturnas en los prostíbulos de San Antonio.

Willy Semler recuerda¹¹:

“Durante las cinco semanas que duró el montaje todo fue muy compartido e integrado, las canciones, letra y música, son todas del folklore y la tradición popular, excepto, que yo recuerde la única creada en ensayos y por improvisación compartida entre elenco y banda fue el “*Guevón que te hai creído*”, la letra eso sí estaba en las décimas.”

Para concluir podemos decir que el trabajo de adaptación responde a una profunda indagación de parte de Pérez en la vida de Roberto y a un gran fiato entre ambos, que en muy corto tiempo logran crear una obra con una dramaturgia sólida para ser llevada a escena, y dónde lo que prima son los personajes, cada quien dice lo que tiene que decir, nada es al azar, esta configuración de personajes termina de formarse con la propuesta de movimientos, maquillaje y vestuario que son elementos fundamentales para Pérez, la creación de la máscara, como él sostiene. Son los personajes los que hablan. Este a nuestro parecer es el elemento más destacable, pues es muy fácil ver hoy como la nueva dramaturgia carece de personajes, los textos pueden ser dichos por a, b o c, y muchas veces vemos al actor hablando o al mismo autor por medio de los personajes, perdiendo esa capacidad maravillosa del teatro de transportarnos por medio de otros seres, aquellos que sólo existen en el escenario.

1.4 Puesta en escena de *La Negra Ester*

Retomando lo expuesto en el punto anterior, es en la puesta en escena que esta polifonía e hipertextualidad se manifiesta con más fuerza. El trabajo que ejerce Andrés Pérez con el actor consiste en borrar la huella de éste para dejar que aflore el personaje en su totalidad, generándose así una completa independencia del personaje y su ideología. Y a su vez estos personajes son portadores de un lenguaje propio que forma parte de una estética global de

¹¹ Extraído de la entrevista personal al actor Willy Semler el 30 de enero del 2012

la obra. Estos lenguajes surgen de la búsqueda individual de cada actor con su cuerpo, sus gestos y su voz, así nace un Roberto Parra que baila de una forma particular, una japonesita que mueve lentamente sus articulaciones pero se desplaza con rapidez... Interesante es la construcción de Esperanza, el travesti, el actor que lo interpreta no busca imitar una femineidad sino que la encuentra en su propio cuerpo, un cuerpo grande con una voz muy masculina que está al servicio del alma de Esperanza y desde ahí nace. Es decir, aunque se borre la huella del actor, está presente su cuerpo al servicio de una voz autónoma. En otras palabras lo que se borra es cualquier prejuicio o idea preconcebida que se pueda tener sobre el personaje. En este proceso el actor no encuentra al personaje, sino que el personaje encuentra al actor.

A su vez, como se mencionó anteriormente, cada actor interpreta más de un personaje, exceptuando los actores que personifican a Roberto Parra y la Negra Ester, pues ellos están casi todo el tiempo presente. Lo que nos permite seguir jugando con la hipertextualidad en el tratamiento de la obra. Y para finalizar, como espectadores somos testigos de cómo se crea la ilusión. La bambalina abierta nos permite ver al actor desnudo y su paso de actor a personaje, de un personaje a otro, y de personaje a actor. El diálogo que se produce sólo en este hecho es enorme, entre el mismo actor y sus personajes, y entre el espectador testigo de esa transformación. El cruce de voces se multiplica simultáneamente no generando confusión, sino que al contrario permitiendo que el diálogo entre espectador y actor-personaje fluya con más naturalidad. Lo que Bajtín llamó una concepción “galileana” donde todos los lenguajes de manera abierta entran en “diálogo”, esclareciéndose los unos a los otros. Incluso los elementos puestos en escena y la música en vivo, con tres músicos sobre el escenario, conforman voces que alimentan el diálogo. Esto nos conduce hacia otro lugar absolutamente cercano también planteado por Bajtín: El Carnaval.

El carnaval es un espectáculo que se desarrolla sin rampa y sin separación entre actores y espectadores. Todos sus participantes son activos, todos comunican en el acto carnavalesco. No se mira el carnaval, y para ser más exactos, habría que decir que ni siquiera se le representa sino que se lo vive, se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso, y se lleva así una existencia de carnaval. Esta, sin

embargo, se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de "vida al revés" (1976:132)

Siguiendo esta definición, *La Negra Ester* se inscribe naturalmente en esa estructura. Hemos mencionado la cercanía del espectador al actor, no sólo desde el escenario y la bambalina abierta, sino desde el ingreso al recinto abierto "la cima de un cerro" donde se desarrolla la fiesta. Los actores-personajes se pasean entre el público, le ofrecen ponerse cómodos lo invitan a una copa de vino, a saborear un choclo con mantequilla. Y aunque sigue siendo una representación teatral, no sería posible sin la participación del espectador, se vive cada vez que uno participa de ella, durante los veinte años que lleva en los escenarios la pieza ha sido capaz de convocar a un espectador que entra en diálogo activo con la representación, la realidad se vive como en un círculo donde todos experimentan la vida de la obra igualmente.

Los elementos de los cuales se nutre este carnaval están precisamente ahí afuera, en el pueblo, en las costumbres chilenas, en su folclor, su música, sus colores, la picardía, su lenguaje de signos y símbolos que nos constituyen como nación.

Hablar de carnaval conecta directamente con lo que Peter Brook define como Teatro Tosco, ese teatro conformado por olores, sudor, ruidos, el teatro que no está en el teatro y donde el público está incorporado en la representación, de pie, o desde una silla de una taberna, respondiéndole al actor; donde los actores se cambian vertiginosamente de atuendo para continuar la acción. Un teatro que evoca la risa, que utiliza y aprovecha lo que tiene a mano, bailes, música; que tiene licencia para decir vulgaridades, que cumple un efecto social liberador...

(...) un espectáculo montado en condiciones toscas es como una revolución, ya que todo lo que se tiene al alcance de la mano puede convertirse en un arma. El teatro tosco no escoge ni selecciona: si el público está inquieto, resulta más importante improvisar un gag que intentar mantener la unidad estilística de la escena. En el lujo del teatro de la clase alta todo puede ser de una pieza; en el teatro tosco el aporreo de un cubo puede servir de llamada para la batalla, la harina en el rostro sirve para mostrar la palidez del miedo. El arsenal es ilimitado: los apartes, los letreros, las referencias tópicas, los chistes locales, la utilización de cualquier imprevisto, las

canciones, los bailes, el ruido, el aprovechamiento de los contrastes, la taquigrafía de la exageración, las narices postizas, los tipos genéricos, las barrigas de relleno. El teatro popular, liberado de la unidad de estilo, habla en realidad un lenguaje muy estilístico: por lo general, el público popular no tiene dificultad en aceptar incongruencias de inflexión o de vestimenta, o en precipitarse del mimo al diálogo, del realismo a la su- gestión. Sigue el hilo de la historia, sin saber que se han infringido una serie de normas. (Brook; 1968: 35- 36)

Pareciera ser que tanto Bajtín como Brook hablan de lo mismo, sólo que desde lugares u oficios diferentes. El carnaval de Bajtín exalta la contradicción, estimula las incoherencias y las inconsecuencias. La voz de un bufón puede ser portadora de la de un rey y viceversa: "*El carnaval aproxima, reúne, amalgama lo sagrado y lo profano*"(1976:313). La diferencia es que mientras Bajtín se refiere al carnaval como el camino hacia la interacción de las voces autónomas de la heteroglosia¹²; y apunta a la repercusión social que causa éste, y a la pluralidad de discursos en forma simultánea. Peter Brook, habla del teatro tosco desde el mismo teatro, es decir, aunque aparentemente el teatro tosco carece de estilo, de convenciones, de limitaciones, en la práctica tiene las tres cosas. Y es que hay un cuidado en la conformación de ese espectáculo, un cuidado especial con el trabajo del actor, una propuesta pensada y elaborada con intenciones claras. Pero que a la vista del espectador se desprende de esto. Brook señala:

(...) lo sucio y lo vulgar son cosas naturales, la obscenidad es alegre, y con estos elementos el espectáculo adquiere su papel socialmente liberador, ya que el teatro popular es por naturaleza anti-autoritario, anti-pomposo, anti-tradicional, anti-pretencioso. Es el teatro del ruido, y el teatro del ruido es el teatro del aplauso. (1968:36)

Indudablemente *La Negra Ester*, es el teatro del aplauso, pero en su totalidad como espectáculo podemos inscribirla en dos teatros opuestos y a la vez muy unidos. La fiesta a la que convoca, los elementos que utiliza, el efecto que produce, la multiplicidad de voces,

¹² Término que designa para referirse a un diálogo ideológico interior subsumido en un monólogo. La naturaleza ambigua de la palabra y la versatilidad significativa del lenguaje en su proyección histórica.

la asientan en el carnaval, en el teatro tosco que se ocupa de las acciones humanas, que es directo y toca con los pies en tierra debido a que admite la risa y lo licencioso. Y por otra parte forma parte de ese teatro que Brook llama Sagrado, aquel que se preocupa de lo invisible y contiene todos los ocultos impulsos del hombre. Pues hay algo en el montaje que lo hace único y particular. La impresión es que lo sagrado está en el trabajo interno, en el proceso de creación estimulado por Andrés Pérez y Roberto Parra, que aportó no sólo con su texto y las canciones, sino con su presencia en el proceso donde participaba mezclando realidad con fantasía; y por sobre todo un trabajo donde todos estaban integrados y felices llenos de alegría de poder crear por crear. Esto explica que en el tiempo de su apogeo haya trascendido fronteras causando gran impacto en países europeos y latinoamericanos. Y es que su constitución es sencilla, una obra colorida fácil de seguir, música en vivo que alimenta la fiesta, la fluidez de la puesta permite cambios de ánimo más vibrante que los que puede producir un teatro tradicional inglés. El Gran Circo Teatro actúa con un espíritu suficiente para tapar los baches producidos por la barrera del lenguaje oral. Una robusta y colorida pieza de teatro popular.

En relación al carácter popular de este teatro, retomaremos los aspectos melodramáticos expuestos con anterioridad en el punto 1.2. Para eso recordaremos algunas características de este género: en el melodrama siempre nos encontramos con un final feliz (cuestionable en el caso de *La Negra Ester*, pues muere la heroína); sus personajes funcionan como tipos o arquetipos, son de composición simple sin grandes matices y claramente reconocibles (buenos y malos); efectismo y espectacularidad buscando el máximo impacto en el público presente; apela a lo sentimental; se complementa con otras artes en especial con la música; y propone una estética colectiva que se acoge a elementos propios de una sociedad.

Ya sabemos bajo que contexto fue la génesis de *La Negra Ester*, un momento histórico y difícil políticamente en Chile, con una sociedad reprimida y disconforme. María de la Luz Hurtado expone refiriéndose al origen del género melodramático en Francia:

(...) Sabían que el texto verdadero del melodrama era el texto espectacular. Es ese el que finalmente empalma con, y activa, el imaginario popular. El que se hace cargo de las necesidades de guía, expresión emocional y cultivo de una sociedad

que está viviendo un terremoto histórico, un profundo cambio de organizar y pensar la realidad. (2001: 157-158)

La popularidad de la pieza en gran parte radica en la identificación nacional que se produce entre los espectadores en ese momento tan trascendental en la historia de Chile, y María de La Luz Hurtado cree que esta capacidad identitaria nacional y latinoamericana radica en la matriz melodramática, presente a la vez en el texto dramático y en el espectacular (2001: 57). El melodrama en Latinoamérica se produce por una transculturación entre los orígenes del género y las idiosincrasias latinas, la visión que se tiene es de una desprotección, el individuo está sólo contra el mundo, desamparado, expuesto al sufrimiento y al abandono, a morir física, social y espiritualmente en la modernidad de un mundo que no los deja ser quienes son realmente.

Lo que constituye el verdadero movimiento de la trama (del melodrama) es el paso del des-conocimiento al re conocimiento de la identidad, "ese momento en que la moral se impone". (...) Cabría entonces la hipótesis de que el enorme y tupido enredo de las relaciones familiares, que como infraestructura hacen la trama, del melodrama, sería la forma en que desde lo popular se comprende y se dice la opacidad y complejidad que revisten las nuevas relaciones sociales. La anacronía se torna así metáfora, forma de simbolizar la realidad. (Barbero: 1987, 131)

El azar y la coincidencia aparecerán en la trama como impulsores de la sucesión de hechos que sorprenderán y amenazarán constantemente al héroe melodramático, enredos que le impedirán desenvolverse como una buena persona y manifestar su identidad, por eso cuando al final de la trama se produce ese reconocimiento moral y la reparación o restablecimiento del orden, el festejo es total y colectivo.

El público en el melodrama vibra con la representación del mal, de la amenaza, sacando afuera su miedo al ver cómo el héroe inocente, desprotegido, es abusado por un villano magnífico y seductor; al ver cómo es arrastrado por las fuerzas inmisericordes y violentas de la naturaleza, la fatalidad o la sociedad (desastres naturales, revoluciones, refriegas, etc.). Y su consolación momentánea se produce, junto con el reconocimiento del bien, con el castigo o control del mal. Es un género, en ese sentido, afirmativo, de confianza en la justicia. (Hurtado; 201: 159)

La participación del público por tanto es fundamental, la representación está pensada para agradarle, y el melodrama rescata lo carnavalesco de la cultura popular y ritos europeos que son absorbidos y regenerados por la cultura latinoamericana. El espíritu carnavalesco, lo cómico en ese contexto, según Bajtín, es fuertemente liberador de las estructuras de poder y de las represiones sociales: reintegra cosmogonías disociadas y alcanza lo escatológico. Indaga en el grotesco, en la parodia, manifestada a través de la pantomima, en la danza y música popular y en el circo. Democratiza porque surge de la sátira, porque aúna en lo humano a todos los miembros de la sociedad.

Como en el melodrama, en el carnaval lo reprimido se convierte en fiesta colectiva al espectacularizar lúdicamente sus signos. Y como tal, también, los incluye a todos como objeto parodiable y sujeto parodiador, en una comunicación realidad-cultura y espectáculo participantes. (Hurtado: 2001: 161)

Este ambiente en lo popular es lo que se logra en *La negra Ester* y en otra obras del director como *El Desquite* y *Nemesio Pelao*, entre otras.

De los recursos verbales, gestuales y escénicos

La Negra Ester, logra de manera magistral esa conjunción entre la imagen y el texto, donde la palabra se significa en función del gesto y viceversa. Logrando una teatralidad única. Entendiendo la teatralidad como un espesor de signos, nos asimos a la concepción de Roland Barthes:

(...) es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifican en escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artíficos sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (1978: 41-42)

A esta visión de Barthes sumamos lo que dice Pavis en su *Diccionario del Teatro*, en palabras de Artaud “(...) *todo lo que no obedece a la expresión verbal, a las palabras, o si se quiere todo lo que no está contenido en el diálogo (...)*” (2008: 434)

A continuación nos detendremos en algunos pasajes del montaje donde se puede dar cuenta de ese espesor de signos. La obra inicia con la entonación de trompetas del Himno Nacional, inmediatamente esa melodía cambia, para dar paso a un sonido más festivo, y que será el leitmotiv del personaje de Roberto. El texto dramático no propone nada, se limita a indicar: “entra Roberto”, pero no hay señales de qué manera; esto se repetirá a lo largo de toda la obra, prácticamente no existen acotaciones que indiquen una forma de hacer, ni el estado de los personajes. El actor entra haciendo un bailecito muy gracioso que ya nos indica el comportamiento del personaje, un personaje alegre, bonachón, expresión que también se puede apreciar en el maquillaje, las cejas hacia arriba en el entrecejo, que indican una expresión de aflicción, temor y cobardía. Y una barba crecida, que son sinónimo de su desprolijidad y andar arrabalero. El comportamiento que tendrá Roberto durante toda la obra, puede ser también una representación del hombre chileno y su cobardía para afrontar la vida, como mencionamos más arriba.

El texto está matizado por muchos gestos que lo refuerzan, no solo cobra poder la palabra, sino que el gesto se transforma en elemento esencial para comprender la palabra. Las tres primeras estrofas son dichas desde la algarabía, luego el personaje sale con el mismo baile con el que entró y vuelve a ingresar a escena, esta vez caminando y más serio. El relato aquí toma otro tono cuando cuenta su padecer por Ester. Luego narra una historia que nos deja ver como es la vida del artista. El modelo de narración sigue siendo el gesto y la mímica, con la que hace aparecer a otros personajes que menciona en su relato. Siempre se ubica al centro del escenario y desde ahí habla, directo al público como un cuenta cuentos. Esta estructura se mantiene hasta la entrada de Doña Berta, la cabrona del Luces del Puerto. Escena dos: el escenario se abre Roberto corre hacia donde están los músicos y toca el acordeón. Doña Berta baja por una escalera, canta una cueca. Es una mujer imponente, gorda, su maquillaje indica sabiduría, ternura, y está reforzado por dos círculos rojos sobre sus mejillas. Anima a Roberto y deja en claro que ese es un lugar de trabajo. Doña Berta da vuelta la imagen de una virgen de yeso o porcelana que está sobre el escenario, dejándola

de espalda y le cierra un ojo al público, justo en el momento en que será la presentación de las mujeres del prostíbulo, como ocultando el pecado a los ojos de la imagen. En esta acción, no descrita en el texto, el elemento adquiere un carácter simbólico, la virgen estará presente a lo largo de toda la obra, casi siempre en manos de la japonesita (personaje ciego, que necesita mucha protección), en ella los personajes se refugian. Además pone al público cómo cómplice de lo que acontecerá, invita al espectador no como un receptor pasivo sino como un ser opinante.

La escena tercera en un monólogo de Roberto donde manifiesta la pérdida de sus esperanzas con Ester, a esto le sigue la entrada de las mujeres del Luces del Puerto. Una vez más el texto sólo se remite a dar esa acotación de entrada. Haremos un alto para analizar cómo es la entrada de esas mujeres y los significados asociados que traen con ellas. Música, las mujeres entran en fila y avanzan juntas hacia adelante del escenario, la iluminación las busca cuál estrellas de rock, cambia la música, en ese momento del público suben tres personajes varones que comienzan una danza con ellas. La única que permanece sin moverse es Margarita, la japonesita. En esta danza, se van mostrando las relaciones entre los clientes y las prostitutas, se van develando los comportamientos de éstas: la inocencia de María, la virgen del grupo; la picardía y simpatía de Esperanza, el travesti; la elegancia de Zulema... también es importante rescatar como significante sus vestuarios, peinados y maquillajes. Pese a que son mujeres de prostíbulo, los vestidos que llevan parecen reflejar otra cosa, a excepción de Zulema, que es la única que utiliza algo más cercano a una vestimenta prostibular, con un portaligas y las piernas expuestas, las demás están todas muy tapadas. María lleva un vestido blanco y un sombrero, símbolo de su virginidad, Esperanza un vestido negro que anticipa su muerte que sucederá más adelante. La odalisca mantiene lo enigmático dejando a la vista sólo sus ojos... La danza pasa de un ritmo alocado, el jazz Huachaca, a un tango. Se definen las parejas. Un hombre se va ondulando detrás de la odalisca, Zulema se va con otro, y el tercer hombre, rechaza a Esperanza y se va en busca de la japonesita, bailan y él se queda tieso entre sus piernas. La Japonesita nombra a Esperanza, está de inmediato corre para ayudar a llevar al hombre a la pieza. Aquí se deja ver la vinculación entre estos dos personajes, que será reforzada más adelante por una serie de acciones y el mismo texto. La escena finaliza, nos vamos a negro, vuelven las luces con un canto de gallo, de las puertas de la escenografía, aparecen los

hombres de a uno, entendemos con quienes estuvieron y que pasaron buena noche solo por medio de gestos. Los músicos producen sonidos extraños como reproduciendo voces, entendemos que vienen de afuera porque la mirada de los actores se dirige hacia allá, al parecer hay una pelea, los tres hombres salen corriendo por la entrada del prostíbulo, tratan de ser detenidos por Roberto, quien ha permanecido todo el tiempo ahí, pues trabaja como músico del burdel. Las mujeres parlotean desde adentro no entienden que pasa. Vuelven a ingresar los hombres, dos de ellos cargan a uno que parece haber sido herido de muerte. Todas las mujeres salen de sus piezas, lloran al ver lo sucedido, la música acompaña cada movimiento con sonidos, Esperanza da un grito desgarrador sobre el cuerpo en el suelo y es el pie para el primer texto de esta larga escena, que no aparece en el texto dramático, y que fue producto de la improvisación. Zulema (vale aclarar que aunque no esté en el texto, siempre se ha dicho en la escena, tal cual):

*Putas que somos fataleh
las mujeres del ambienteh
pa' nadie somos decenteh
nos confunden con chacaleh
bota' en los hospitaleh
tristes, pobres, viajas , feah
la muerte que nos rodea
esperamos loh segundoh
para salir de este mundo
y gracias a esta ralea*

Este pasaje es un claro ejemplo de la voz del director sobre la obra, está retratando un mundo en el que todo parece una fiesta, pero detrás de eso hay una profunda miseria humana. La música se detiene, los personajes lloran la muerte, la japonesita abraza los pies del muerto y los acaricia, caricia que se convierte en una cosquilla que despierta al muerto, vuelve la música, la fiesta, la risa, todo era una broma. En medio del jolgorio se desarrolla una acción entre dos personajes, la japonesita increpa al hombre que estuvo con ella pues no le quiere pagar, la música una vez más es la que potencia la acción junto con el gesto. El hombre evade a la japonesita, pero es otro, el que antes se hizo el muerto, quien lo desafía abogando por Margarita. Comienza la pelea el tercer hombre hace de referí, toda la escena se resuelve con onomatopeyas que emiten los actores, un tono muy propio del clown, con la música y el gesto. El referí da a los dos por vencedores, vuelve la fiesta, los hombres salen

del escenario, y las mujeres acomodan a Margarita frente al público para que comience su canción. Sigue el tono de alegría, vuelven dos de los hombres, el que se fue sin pagar le da dinero a la japonesita, esta lo besa, todo está en orden, Margarita le da el dinero a Esperanza para que se lo guarde, otro signo de la gran cercanía de ambas. Sigue la canción, y esta vez es interrumpida por María y Zulema quienes pelean por dinero. María cobró por Zulema, al inicio de la escena, pero no fue quien prestó los servicios, Zulema empuja a María contra la japonesita tomando el centro del escenario, por medio de mímicas le exige su dinero, doña Berta lo confirma con un gesto aprobatorio con la cabeza y el brazo, al no dárselo luchan en una composición muy sencilla que hacen con los brazos, doña Berta trata de separarlas alejando a Zulema. Entonces Zulema, se compone y solo le estira el brazo, hay un sonido musical que refuerza el gesto. María saca el dinero de su escote, mira al público y se lo da, Zulema lo recibe y lo guardan en el de ella, se amigan, y juntan sus manos. Doña Berta vuelve a abanicarse, retorno la paz, son familia. Cambia el tono de las lágrimas, cuando termina la presentación, canta una triste canción, a la que se suman todas las mujeres, haciendo una composición fotográfica, como un cuadro con distintos niveles en el centro del escenario. Mientras Roberto sube a lo alto por una escalera formando una interesante composición en dos niveles. Desde ahí rompe con un grito llamando a su Ester, quien ha estado ausente del burdel por seis días.

El detenimiento en esta larga escena es para dar cuenta como el cuerpo, el gesto y la música pueden componer una escena sin necesidad de la palabra. La palabra en esta obra cobra suma importancia por lo mismo, los momentos donde es utilizada están perfectamente escogidos, nacen a partir de la necesidad de comunicar algo más, de un decir de los personajes. Es el proceso de trabajo del actor donde la acción y el cuerpo te llevan al texto y no a la inversa como sucede mucho en puestas realistas. Los que mueven la acción son los personajes y no sus palabras. Por otra parte, se podría decir que hasta aquí es la introducción de la obra, nos han dado a conocer los antecedentes de la trama y hemos conocido a los protagonistas de la misma. Es muy interesante como esta composición y despliegue escénico tiñe de inmediato el ambiente que se está trabajando y la postura frente a él. Nos sumergen en un mundo de alegría, risa, compañerismo, soledad, miseria, riñas, trabajo...

La complicidad que se genera con el espectador es fundamental, cada gesto está puesto para él, para ser codificado, se hace de manera directa mirando a los ojos al espectador. Esta complicidad es reforzada por la propuesta estética que hace el director, no hay afán de ocultar el artificio ni generar la ilusión. El conjunto de mecanismos técnicos y escenográficos que se despliegan en la zona reservada al espectáculo tienen la finalidad de mostrar abiertamente al espectador los hilos y los engranajes que conducen el tránsito de la realidad a la ficción y viceversa. Con ello no solo se tiende a integrar al público al juego, sino también a conferir a cada elemento de la puesta en escena un papel relevante similar al que ostentan los actores. Los espectadores pueden observar como los actores se maquillan o cambian de vestuario. Esto es posible también por la disposición de las sillas y tablonés en semicírculo, que permiten salir del enfrentamiento frontal al escenario y ver distintas perspectivas del espectáculo.

Avanzamos en el montaje, aún no hemos visto al personaje que le da el nombre a la obra. Ester aparece recién en el segundo acto, anunciada anteriormente muy graciosamente por Esperanza, se asoma Ester por la puerta con sus dos hermanas, empieza una música de trompetas española, entran el resto de personajes, doña Berta hace callar la trompeta, se sienta al lado de Ester la mira y en silencio le abre los brazos, un momento de solemnidad, vemos quien manda, y vemos la alegría de recibir a Ester querida por todos. Doña Berta canta una canción española de bienvenida, luego Ester cuenta que viene con el corazón herido y con sus dos hermanas pues no las deja, no quiere que sean del ambiente y pide que las cuiden. En su monólogo hace referencia a alimentos típicos chilenos (reforzando la idiosincrasia). Doña Berta bate sus palmas, señal para que ingrese el Chino a recoger el equipaje de Ester, parece ser un sirviente, también tiene su propio motivo musical. Nuevamente se hace una composición de fotografía familiar, unos sentados en el suelo otros de pie, todos cantan canciones propiamente chilenas. En este pasaje se deja muy establecida la idiosincrasia, la picardía de las letras de las canciones lo dice todo. Luego los músicos cantan una cueca, aquí se produce la bienvenida formal, doña Berta saluda a las hermanas, Esperanza baila, el Chino baila, Ester baila con el calderero, Roberto se le acerca, la mira con tristeza, una de las hermanas hace un gesto de sacarle el corazón a Roberto y dejarlo ir por el aire, Roberto hace el gesto de tomarlo y volvérselo a poner en su lugar y luego reprende a las hermanas con un manotazo y la mirada. Gestos como estos son

los que caracterizan a la obra y le dan esa particularidad estética. Todo es realizado con suma prolijidad. El gesto contiene la emoción, y narra la historia. Esto explica el éxito que tuvo a nivel internacional la pieza, que sin necesariamente antecedentes políticos, sociales o del lenguaje chileno, logran entender y cautivarse con la pieza tan solo por el despliegue escénico, la música, los colores y los gestos.

Hacer un análisis de cada uno de los momentos reveladores del montaje sería extremadamente largo y siempre estaríamos encontrado nuevos gestos que se transforman en códigos significativos. Más adelante se puede apreciar la utilización de objetos, cómo un mismo objeto o significante cobra diferentes significados según el uso que le den, por ejemplo una simple tela a rayas pasa de ser un regalo de cumpleaños, a un escondite, una piedra para jugar al luche¹³, un ramo de flores, un velo de novia. La manipulación que tienen los actores con los objetos junto con la pantomima permite entrar en este código que se mantiene en toda la pieza. Otro ejemplo es cuando van de paseo a la playa, los referentes que nos indican el cambio de espacio son por una parte los vestuarios de los personajes, y lo segundo y más importante la serie de acciones dadas por la pantomima que hacen referencia a la arena y al mar: se sacan los zapatos, corren, miran a lo lejos, nadan... La música cumple su rol como un personaje más, no solo como compañía, así en vez de gritos escuchamos sonidos de trompetas, aparte de todos los refuerzos en los gestos y en los estados de los personajes.

Así mismo, la escenografía funciona en la obra como un factor de delimitación del discurso oral, desde el momento en que los discursos de los personajes son emitidos desde los diferentes ángulos que ofrece este espacio tridimensional. Los diversos puntos de comunicación que se establecen a la vista del público (puertas, ventanas y escaleras) ayudan a fortalecer el paso entre el mundo interior y exterior dentro de la representación.

¹³ Juego infantil de Chile, variante de la rayuela o tejo.

CAPÍTULO II: EL PROCESO CREATIVO

Estudiar *La Negra Ester* implica imperiosamente recoger fragmentos de la historia de quienes formaron parte de este trabajo. Pues por el montaje han pasado prácticamente todos los actores que trabajaron con Andrés a lo largo de 10 años del Gran Circo Teatro, y el tratar de recordar un proceso creativo o, en muchos casos un proceso para asumir un reemplazo, lleva a indagar en otros recorridos, otros procesos conducidos por Andrés Pérez que no pueden sino ser narrados por quienes formaron parte de los mismos. Para inquirir en el proceso creativo, tomaremos como punto de partida la definición que hace Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro*, en el define proceso teatral como:

Las acciones o los acontecimientos puestos en escena son procesos cuando se muestra su carácter dialéctico, su perpetuo movimiento y su dependencia de hechos anteriores. Proceso se opone a estado o situación congelada; es el colorido de una visión transformadora del hombre en “Proceso”, presupone un esquema global de los movimientos psicológicos y sociales, un conjunto de reglas de transformación y de interacción; por esta razón, este concepto es empleado sobre todo en una dramaturgia abierta, dialéctica, a veces marxista. (2008:356)

Por consiguiente, y para abordar el carácter dialéctico de la pieza, haremos un desglose de cómo se vivenció este proceso creativo, considerando tanto a los actores como al director, su metodología de trabajo y las raíces de su poética.

2.1 El concepto de proceso creativo

La definición que entrega Pavis es muy acorde con la visión de teatro que aplicaba el director Andrés Pérez. Pareciera ser que sus montajes eran un continuo proceso, incluso después de estrenados. Esto genera una contradicción, si lo vemos desde el punto de vista formal. Pues en los montajes de Pérez, y sobre todo en *La Negra Ester*, estaba todo milimétricamente pauteado, uno podía leer una partitura tras los actores, sin embargo, sus montajes nunca se encontraban en un estado o situación congelada, al contrario, la partitura

coabraba movilidad en cada función, además de sustentarse mucho en el público quien era un interlocutor activo en sus montajes y, por lo tanto, cada función se generaba una dialéctica diferente. Por otro lado, en la mayoría de sus montajes y, por sobre todo, en *La Negra Ester*, la rotación del elenco es perpetua, todos los años por lo menos hay un integrante nuevo que asume el rol de alguien que se fue del montaje; esto produce que la obra nunca abandone su proceso, siempre está en construcción, y pese a que el actor reemplazante copie una partitura, es inevitable que la tiña de su sello personal, haciendo vívido el proceso teatral.

Es difícil definir el proceso creativo en un concepto pues Pérez siempre renegó de la teorización del teatro. Sin duda él aplicaba una metodología muy clara que se hermanaba mucho con la metodología utilizada por Ariane Mnouchkine, sin embargo, no existe ningún registro donde él haya plasmado su forma de trabajo. Si podemos acceder a ese método por medio de sus discípulos o colegas que compartieron escenario con él, y por algunos teóricos. Y es que para el director cada montaje respondía a una necesidad diferente, hubo obras donde el proceso creativo duró 13 meses y otras tan sólo uno, todo dependía de la necesidad, el ánimo y las condiciones de trabajo existentes para desarrollar el montaje. No debemos olvidar que Chile es un país donde los recursos para hacer cultura escasean, y el apoyo hacia la misma deja bastante que desear, es muy difícil conseguir financiamientos de privados y el estado tan sólo apoya a unos cuantos al año. Con estas condiciones no es posible plantearse un trabajo estructurado donde la instancia de creación sea remunerada como sucede en el *Théâtre du Soleil*; en Chile, y sobre todo en el Chile de esos años era impensable sostener un proyecto así, razón por la cual el Gran Circo Teatro existía en la medida que había algo por hacer, y cada montaje involucraba un nuevo proceso con gente nueva, con condiciones particulares, etcétera.

Quizás lo más importante es identificar cómo Andrés Pérez vivía el teatro, para él cada proyecto era sumergirse en un abismo nuevo, en un lugar desconocido que necesita ser explorado. A veces el punto de partida era un texto narrativo, otras una poesía, otras una idea que desembocaba en una creación colectiva. Sea cual fuere el punto inicial, éste determinaba el modo en que se enfrentaría dicho proceso, tanto en términos creativos como administrativos. Andrés no dejaba cabo suelto, cuando se enfrentaba a un texto abarcaba

una visión global del montaje, siempre trabajaba a la par con los diseñadores, si quería conseguir una banca que costaba tres millones de pesos lo hacía, a costa de la deuda que eso le acarrearía después. Lo mismo sucedía con la música, actuaba como un director de orquesta. Esta visión global nunca aceleró los procesos, Pérez buscaba la coacción, la armonía, la certeza. La disciplina era fundamental y los ensayos no tenían hora de término, eso no era transable, quien se sumergía en un proceso con Andrés sabía de antemano que tendría que trabajar duro, y aunque le toque estar sentado durante las cinco horas de ensayo tiene que estar atento, pues todos forman parte de la creación de quien está sobre el escenario.

La noción de rito y fiesta marcaron las grandes producciones de Andrés Pérez, estas nociones venían desde su teatro callejero. En sus inicios Andrés salió a la calle haciendo un teatro callejero marcado por la concepción de creación colectiva, era un grupo de amigos teatristas que en tiempos difíciles tenían la necesidad de denunciar a través de sus montajes y llegar a la mayor cantidad de público posible. Durante esta etapa el trabajo se caracterizó por darle prioridad a la estética visual, el montaje en su totalidad era lo que importaba y el mensaje que éste contenía. Proponía un lenguaje teatral renovado para esos años. Una vez que Pérez regresa de Francia introduce nuevos conceptos en su técnica, como la máscara y la emoción, el personaje pasa a ser lo fundamental y el trabajo se centra en el actor y sus emociones más que en la forma del montaje. El nombre el Gran Circo Teatro se da precisamente por esto, porque Pérez consideraba que el actor era un acróbata de las emociones. Sin embargo, el espíritu de fiesta nunca se dejó de lado, para Pérez el teatro era un ritual y parte de ese ritual era compartir con el público. El ofrecer vino tinto, choclo con mantequilla en los intermedios, provocaba en el espectador el rito, ahora el espectador podía ver su alrededor embellecido provocando un distanciamiento de lo cotidiano. Por otro lado la concepción de teatro o de un proceso creativo para Andrés siempre estaba teñida de la urgencia de las temáticas que necesitaba la sociedad, sobre todo en sus inicios. Horacio Videla¹⁴ escribe en la Revista Apuntes: *“El profundo deseo de retratar el momento presente, la crítica a la realidad cotidiana, lo político y poético del acto teatral, fueron sus principales preocupaciones de esta época.”* (AAVV., 2002, 31.)

¹⁴ Actor y director, perteneció al elenco original de *La Negra Ester* y otros montajes de Andrés Pérez.

2.2 Andrés Pérez como director

Sin lugar a dudas Andrés Pérez era un ser excepcional en el área del teatro, cada persona que ha trabajado con él reconoce en Andrés un talento innato, muchos incluso lo llaman un “iluminado”. Y es que no sólo era su talento, sino que su carisma y entrega, una humildad y generosidad lo que lo caracterizaba. Andrés tenía una premisa que era que al actor hay que cuidarlo, hay que quererlo, si lo ves cansado déjalo, pero al otro día, con las energías repuestas, sácale todo lo que puedas, estrújalo.

Todas las personas que fueron entrevistadas para la realización de esta tesis coinciden en estos puntos. Muchos se emocionan cuando hablan de Andrés, y la gran mayoría son eternos agradecidos, pues sin duda, Andrés les forjó un camino a seguir que jamás han podido ni querido soltar. Sin bien Pérez nunca generó escuela, generaba cimientos individuales en cada uno de los actores que pasaron por sus manos. Era un hombre que dirigía sobre la escena, que te miraba a los ojos y te iba guiando por donde seguir, decía: *Espera, dale tiempo*, con indicaciones sutiles o grandes cambios.

Rodolfo Pulgar ¹⁵ en la Revista Apuntes dedicada a Andrés Pérez escribió:

“Él lograba meterse dentro el actor, como co-piloto cómplice, y acompañarlo en este viaje lúdico y desconocido (pues nunca se sabe hasta dónde llegaremos). No sé cómo él se metía en mis rincones más íntimos, descubriendo cosas que ni yo mismo sabía que existían ni que las tenía, hurgando en mis emociones, mis sensaciones, mis ideas, mis movimientos (...) era un intruso en mi mente, llenándome de posibilidades que, hasta ese momento, yo no veía. El camino se iba haciendo expedito, fácil, lógico y coherente. Evidente” (AAVV., 2002, 98).

En el encuentro sostenido con Rodolfo Pulgar, y al preguntarle por este fragmento escrito por él hace diez años, se muestra profundamente emocionado y comenta que eso se relaciona directamente con el *Yo vigilante* del actor. Cada actor posee un yo vigilante mientras está en el escenario, de esta forma eres capaz de entrar en un viaje pero siempre estar atento a las indicaciones que puedan venir de afuera, Pulgar comenta:

¹⁵ Actor y amigo de Andrés Pérez. Asumió el rol de Esperanza tras la partida de Willy Semler del elenco de *La Negra Ester*.

“...Andrés empezaba a dirigir, te empezaba a dar indicaciones, pero sin parar. Dirigía mientras tú estabas en el juego, es como cuando están los niños chicos jugando y uno dice te voy a matar y jugamos así, sin parar, escuchabas la voz del Andrés - eso, eso, sigue ahí, baja el volumen, a ver, ponte la mano izquierda en la cadera- y surgía algo tan distinto, y tu empezabas a ver lo que tú le ofrecías, y el empezaba a jugar con todo eso, con el ritmo, la forma, con el humor (...) Andrés podía transformar algo cómico en algo dramático y bello (...)”¹⁶

Pérez cambió el paradigma del director tradicional, su método apuntaba a apelar a la creatividad tanto del director como del actor, trabajaba en directa relación con el actor, razón por la que el trabajo para el actor era profundamente enriquecedor. No era el talento lo fundamental en esta concepción sino el trabajo tras él, no existía nada preconcebido intelectualmente y las capacidades adquiridas con anterioridad debían ser olvidadas para sumergirse y fundirse en un aprendizaje nuevo.

Su dirección consistía en la escucha mutua con el actor, particularmente en *La Negra Ester*. En este elenco existían tres directores: Willy Semler, Horacio Videla, Aldo Parodi; además de Andrés Pérez. Ellos como actores acataban las indicaciones de su director, sin embargo, podían manifestar su opinión abiertamente cuando había algo con lo que no concordaban. Horacio Videla nos cuenta que cuando la obra ya estuvo lista y tras el estreno, sentían que la escena de la familia Parra, escena inexistente en las décimas, pero creada por Andrés y Roberto Parra para la obra, era excesivamente larga, duraba 45 minutos y hacía decaer la obra. Los tres actores, entonces, se acercan a Pérez para darle estos comentarios, y muy a regañadientes Andrés los escucha, toma el texto en sus manos y empieza a tachar hasta que la escena quedó lo suficientemente reducida a la extensión que la vemos hasta el día de hoy. Esto habla de la confianza que existía dentro del grupo, tanto hacia el director como de éste a cada integrante de su elenco.

Durante esta investigación, el actor Fernando Gómez Rovira¹⁷ nos facilitó unos videos personales donde es posible ver a Andrés Pérez dirigiendo a sus actores en el montaje

¹⁶ Comentario extraído de la entrevista personal realizada a Rodolfo Pulgar el 20/01/2012

¹⁷ Actor protagónico de *Tomás, Madame de Sada, Nemesio pelao ¿qué es lo que te ha pasao?* También trabajó en *La Huida*, y como reemplazante en el restreño del *Popol Vhú*.

Tomás de Malucha Pinto. Las imágenes son elocuentes, siempre al centro casi dentro de la escena, sentado o en cuclillas mirando al actor y sus movimientos en todo momento. Intervenía desde ahí con sutileza, orientando cada gesto y movimiento del actor, dejándole el espacio para crear, siempre con una sonrisa en el rostro disfrutando de lo que observa. En otros momentos interrumpía violentamente sobre el escenario se paraba al lado del actor y lo guiaba en una planta de movimiento para encontrar el estado justo. Horas de ensayo, un trabajo extenuante para quien estaba sobre el escenario como para los que observaban desde afuera, pues en los ensayos siempre estaba todo el elenco, en ocasiones a un actor le tocaba permanecer sentado observando por ocho o doce horas el trabajo de su compañero, era parte del método. Sólo al final de los procesos, Andrés se bajaba del escenario y dejaba a los actores solos, la obra era de ellos, ya no daba indicaciones sobre la escena, pero al finalizar la sesión sobre el escenario venía otra abajo. Reunía al grupo en círculo y daba los comentarios pertinentes, esto era en cada sesión de ensayos, y así podían pasar cuatro horas más bajo la escena analizando, conversando, comprendiendo.

Boris Quercia, actor protagónico de *La Negra Ester* recuerda:

“Andrés se sentaba frente al escenario y uno entraba como actor y él inmediatamente te iba diciendo cosas, y uno tenía que seguir actuando, o sea, él te iba hablando. Era un ejercicio muy sencillo, había que avanzar hasta el centro del escenario por la parte de atrás, luego caminar hasta la corbata del escenario que es la parte de adelante, una vez que uno llegaba adelante empezaba a decir las décimas. Eso era todo lo que había que hacer, pero Andrés, desde que uno ponía un pie en el escenario, empezaba a decirte cosas, a motivarte cosas, y sobre todo lo que él buscaba es que lo que uno estuviera haciendo fuera de verdad, era una de las frases que ocupaba siempre él. - Ya, pero de verdad - te decía él mientras tú estabas actuando, entonces uno se esforzaba por llegar a una emoción más verdadera. (...) Se iba probando, a veces las improvisaciones duraban mucho rato, a veces eran muy cortas, iban cambiando personajes, a veces uno tomaba el vestuario o el maquillaje de otro actor que hizo ese personaje se iba colaborando entre todos para llegar a lo que Andrés estaba buscando. (...) Andrés siempre estaba en el centro del escenario mirando con mucha sensibilidad y mucha certeza al momento de dar las

indicaciones, muy claro en lo que estaba buscando de la metodología que estaba ocupando que era bastante relacionada con lo que era su trabajo con la Mnouchkine (...)"

Para el director el trabajo era un acto total, un acto del alma, el teatro debía ser un estado de vida o muerte, el escenario es el lugar donde se juega el todo por el todo, es una carrera contra la vida y no hay tiempo que perder cuando se está creando. Al igual que la vida hay que vivirlo como si fuera una leyenda.

Pérez era un soñador, uno de sus mayores deseos fue crear una compañía con un elenco estable, luchó por eso pero no fue posible por las condiciones de producción de este país. Quería seguir los modelos de compañía de Ariane Mnouchkine, de Eugenio Barba, quienes lograban aunar a un elenco comprometido con una propuesta estética, y hacer de ese proyecto teatral su proyecto de vida. Pero no sólo eran las condiciones de producción lo que hizo imposible, esa utopía en Chile se desvaneció rápidamente, los años '80 y posteriores dieron más importancia al nombre del director como creador de un algo, atentando contra un proyecto colectivo. Sin ir más lejos dentro del elenco de *La Negra Ester*, tanto Willy Semler, como más tarde Horacio Videla, y otros que formaron parte del elenco en años posteriores, se retiraron para hacer sus propios proyectos y generar sus propias poéticas.

Andrés Pérez nunca dejó de soñar, cuando Luisa Durán¹⁸ le dice que es muy soñador con su proyecto de Matucana, que eran demasiados metros cuadrados para hacer teatro, que no sea soñador, Andrés le responde –me estás pidiendo algo que va contra mi naturaleza, ni no hubiera sido un soñador todavía estaríamos en dictadura, si tú no hubieras sido soñadora, si un grupo de chilenos no hubiera tenido ganas de soñar (...) entonces no me pidas que no sueñe- esta era una premisa donde Andrés fundaba su poética, en el soñar.¹⁹

Andrés sabía conglomerar a un grupo, era un líder innato, sabía qué obra elegir, qué historia contar en el momento justo. Ahí radica su genialidad. El actor Willy Semler en la revista *Apuntes* comentó: “Sabía, o intuía, o por último inventaba en el momento, la forma de llegar a la esencia del teatro. Y le resultaba” (AAVV., 2002, 20)

¹⁸ Esposa del ex presidente de la República Ricardo Lagos Escobar entre los años 1998 y 2002

¹⁹ Palabras de la actriz Micaela Sandoval cuando habla de Andrés Pérez en la entrevista realizada para esta tesis el 22 de abril del 2013.

Otro aspecto importante al cual ya nos hemos referido anteriormente, es el concepto de lo popular dentro de su teatro, y que como director es la esencia básica de su poética. Al regresar de la gira por Europa, y con el plan de rodar una versión cinematográfica de *La Negra Ester* en el puerto de San Antonio, Pérez comenta en un diario de la época:

“El eje de nuestro trabajo, algo que no podemos perder de vista, y que está presente en el teatro y estará también en el cine, es la búsqueda de lo popular. Podemos cambiar el maquillaje, el decorado, las técnicas, pero así como hicimos teatro popular, haremos también cine popular.”²⁰

Entenderemos el término popular bajo las premisas de Bajtín y el carnaval. El salir a la calle para Andrés Pérez, era mucho más que un acto de rebeldía, era compartir y llevar a la gente el arte teatral, hacerlos partícipes desde su lugar. Tenemos la sensación de que en más de alguna ocasión este concepto se mal entiende en su teatro, relacionando lo popular con un estilo cercano al circo y la pantomima (en cuanto a su forma). Si bien es cierto que esos elementos son parte de la propuesta, no son la médula de la misma, y estos elementos o técnicas serán usados en función de algo que se quiere contar. Pérez dirá:

“Es importante encontrar elementos que religuen con el mito. Al mismo tiempo, como dice mi maestra Ariane Mnouchkine, sería bueno poner siempre un cartel arriba del escenario que diga ‘esto es teatro’, para que se sepa que se está levantando un artificio, una metáfora, un rito. Hay que situarse como si uno estuviera sobre una colina contándole un cuento al pueblo. La voz empieza a no ser realista porque hay viento y el gesto debe ser comprendido desde lejos por una mujer que está en una tienda dándole de mamar a su hijo”²¹

La importancia entonces estaba en generar ese rito entre el actor y el público. En los tiempos de teatro callejero podía ser más confuso, no siempre la historia era igualmente entendida por todos, cada espectador veía con ojos propios y su comprensión estaba en lo que a él le hacía sentido. Así sucedió con la obra *Todos estos años*:

²⁰ Artículo: Andrés Pérez, “El eje del Gran Circo teatro es hacer teatro popular”. En diario La Época. Santiago, 6 de septiembre de 1989, p.28.

²¹ Artículo: Pérez el aglutinador. Revista APSI, Santiago, Talleres gráficos, 9 al 22 de febrero 1987. P. 49

Las versiones de los espectadores encuestados por el cineasta Carlos Flores, quien filmó todas las funciones, fueron vagas y disímiles. “Se trata de unas personas que andan buscando algo y se encuentran con una mina que resulta ser la de Tutankamón”, dijo un adulto que vendía melones en La Bandera. Un adolescente consultado en las proximidades de la Catedral señaló: “Es más que nada una sátira, se reían de la avaricia”. Y un niño en La Victoria: “Yo entendí que era algo como protestas porque habían monos²² colgando como los que nosotros quemamos en los postes”.²³

La comprensión en este caso no tienen relevancia en el seguir una narración, sino en comprender en el alma, algo de eso que veo queda, algo me identifica, algo reconozco. Ciertamente puestas en escenas posteriores del director son más maduras y es más fácil acceder tanto al relato como a la invitación ritual, pero la presencia de lo festivo y el carnaval lo presenciamos en la mayoría de sus montajes, no por nada nunca dejo el arte callejero: *“El teatro es una vía de autoconocimiento y la mejor manera de conocer a los demás, y, dentro de él, creo que el callejero está más cerca de la luz”*²⁴

Andrés comprendió el acto popular desde sus raíces, no desde una concepción romántica influenciada por una estética burguesa. Comprendamos mejor este origen o raíces de lo popular: Mijaíl Bajtín indaga en el origen de la cultura cómica popular donde la presencia de la plaza pública y las manifestaciones de la risa en sus diferentes formas se oponían al tono serio, a la cultura oficial. La fiesta carnavalesca, los ritos, los cultos cómicos y bufos, la parodia, la diversidad de formas y estilos forman parte indivisible de la cultura cómica popular y especialmente carnavalesca. Bajtín sub divide estas manifestaciones en tres categorías: 1. Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos); 2. Obras cómicas verbales; y 3. Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero.

Las manifestaciones carnavalescas en la Edad Media llenaban las calles por días y celebraban festejos religiosos como paganos. La representación de los misterios, fiestas agrícolas como la de la vendimia y actos civiles de la vida cotidiana también eran

²² Se le dicen monos a unos muñecos gigantes y giratorios.

²³ Artículo: Pérez el aglutinador. Revista APSI, Santiago, Talleres gráficos, 9 al 22 de febrero 1987. P. 49

²⁴ Artículo: “El teatro callejero está más cerca de la luz” Las últimas noticias, Santiago, 30 junio del 2000. P.12

acompañados por la risa. Estos ritos cómicos, o espectáculos carnavalescos se convirtieron en una tradición y se diferenciaban en principios con los festejos oficiales de la iglesia o del estado feudal.

Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferentes, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas (Bajtín; 1990: 8)

Esto creaba una especie de dualidad del mundo, que si no es considerada no permite comprender la conciencia de la cultura de la de la Edad Media ni la civilización renacentista. El carnaval se acerca a las formas del espectáculo teatral por su carácter concreto y sensible y por su elemento central que es el juego, sin embargo, la veta artística no es su núcleo central pues el carnaval, en palabras de Bajtín, *es la vida misma y está situado entre las fronteras del arte y la vida* (Bajtín; 1990: 9) El carnaval rompe el esquema actor-espectador, los que lo presencian no observan el carnaval, sino que lo viven, está hecho para todo el pueblo. *“El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo”* (Bajtín; 1990: 9) El carácter festivo surge del mundo de los ideales, de los objetivos superiores de la existencia humana, y no de las condiciones o medios bajo los que cobra vida. Es decir, el clima de fiesta nace en esa conexión espiritual, donde la temporalidad es fundamental, la base de la fiesta siempre, según la concepción Bajtiniana, está ligada a una situación histórica, a un tiempo, a un período de crisis, de trastornos en la vida del hombre, de la naturaleza y de la sociedad. En ella las jerarquías desaparecían y todos eran iguales, el ambiente familiar reinaba, el contacto entre humanos era libre y no había distinciones ni por clase social, edad, fortuna o situación familiar. A diferencia de las fiestas oficiales del período, o de las fiestas burguesas o modernas, donde justamente se destaca la desigualdad entre las partes. Esta eliminación de las jerarquías establecía una comunicación especial que creaba nuevos lenguajes y formas que no eran concebibles en una situación fuera del carnaval.

Nos asimos de esta concepción del carnaval para entender el carácter popular en las piezas de Andrés Pérez, pues aquí encontramos referencias claras en torno al rito y la fiesta

popular a la que invitaba el director. Su invitación no era la de un espectador pasivo, sino participativo. Pérez era capaz de crear un ambiente único y particular durante sus montajes, no por nada *La Negra Ester* conglomeró a un público que abarcaba todas las edades y clases sociales, su teatro no hacía distinciones y repercutía en la gente. Sin lugar a dudas el tiempo en que se engendraron estas piezas populares, partiendo por la obra aludida, fueron tiempos de crisis que posibilitaron esta apertura a la participación ciudadana en la fiesta teatral. Valdría preguntarse si hoy los resultados serían los mismos y si Pérez hubiese tenido que reinventar sus formas de invitar a la fiesta popular en la sociedad actual.

2.3 Consignas de actuación, el proceso de ensayos

Las consignas de actuación son en definitiva lo que puntualiza el método utilizado por Andrés, palabra a la que él tanto rehuía, la actriz Mariana Muñoz, en la entrevista realizada el 8 de marzo del 2013 dijo: *“Método parece una palabra muy fría, prefiero llamarlo ética de trabajo”*.

A todas luces, el método utilizado por Pérez tiene su asentamiento en la metodología esgrimida por Ariane Mnouchkine, él trae su enseñanza a Chile después de seis años de trabajo en el *Théâtre du Soleil*, tiempo en el que se dedicó a observar una forma de trabajo y llegó a representar el personaje más importante de su vida “Ghandi”, adjudicándose el premio a mejor actor en Francia por ese rol. De ella extrajo su conocimiento sobre el trabajo de la máscara, y sobre todo la base de su metodología: “La Emoción”. Sin embargo, la exploración de Andrés provenía desde años anteriores, incluso desde antes de la conformación del Gran Circo Teatro, en los tiempos en que desarrollaba su teatro callejero junto a Juan Edmundo González en Valparaíso, y posteriormente con sus amigos y colegas en Santiago bajo el nombre de “Teatro Callejero”, ya se evidenciaban atisbos de esta forma de enfrentarse al trabajo teatral.

Coinciden los actores que trabajaron con él que uno de los factores más importantes es la disciplina, la entrega y dedicación que uno le da al trabajo. Pérez consideraba el trabajo del actor como un oficio cualquiera, esto quiere decir que mínimo requiere ocho horas de dedicación al día, tal como lo hacen en el *Théâtre du Soleil*, donde el actor cumple con una

jornada de trabajo establecida. La diferencia es que en Chile es muy difícil sostener eso, pues no existe una remuneración por dicho trabajo, y los actores tienen necesidades que cubrir como cualquier persona. Esta situación, tanto el tiempo de dedicación como el aspecto monetario hizo que mucho de los actores se fueran yendo de la compañía, y precisamente por eso es la permanente rotación de elenco que se ve en sus obras. En *La Negra Ester* encontramos diferentes versiones referente a la duración de los ensayos, unos afirman que ensayaban doce horas, otros ocho, otros no recuerdan con exactitud, pero si coinciden en que era mucho tiempo de dedicación, tiempo en el que no sólo estaban sobre el escenario, sino que compartían como comunidad, comían juntos, hacían aseo, siempre como en una casa familiar, había algo por hacer.

Un elemento importante en la metodología utilizada por Pérez era el entrenamiento físico y vocal, éste no siempre era el mismo y respondía a la necesidad del montaje. En *La Negra Ester*, la primera hora estaba destinada al aprendizaje del Kathakali, orientado por Andrés y Beat Blasius, actriz del *Théâtre du Soleil*. Posteriormente y en medida que el montaje lo ameritaba aprendieron a bailar cuecas y otras danzas. Luego del entrenamiento físico venía el vocal que consistía en ejercicios para mejorar la proyección y articulación, además de afinar el canto tanto individual como grupal. En montajes posteriores el training físico estuvo marcado con otras disciplinas que también se pueden identificar en el trabajo de Pérez, así por ejemplo para el Popol Vhú, Andrés sintió que lo que había que hacer era danza académica, entonces todos se fueron a hacer danza académica, después en *Los Shakespeares* lo que había que hacer era Kathakali, para el *Nemesio Pelao*, ¿qué es lo que te ha pasao? Pérez pensó que eran interesantes las técnicas de circo, la cama elástica... siempre había una exigencia física, y un training de dos horas.

Regresando a *La Negra Ester*, luego del training y comer algo, viene la transformación, los actores nunca subían al escenario en blanco, siempre, y esto también se daba en todo los montajes, con excepción de *La Huida* y *Voces en el barro*; había que maquillarse y vestirse, borrar la huella del actor para dejar que aflore el personaje. Posteriormente empezaba el ensayo sobre el escenario, con texto en mano los actores iban pasando al escenario con una propuesta sólida y concreta en términos de la emoción, el actor debe saber de dónde viene y para dónde va, lo demás es improvisación, nada está decidido de antemano, es una

búsqueda donde el riesgo juega un rol fundamental. Un piquero a la piscina. Andrés tenía frases recurrentes para dirigirse a sus actores²⁵, máximas que determinaban el comportamiento o enfrentamiento del actor en el escenario. Una de las principales era “*No pienses, vive*”, que tiene relación con no prejuiciar ni pensar lo que vas a hacer o decir, sino simplemente vivirlo, toda la investigación e información que tengas en tu cabeza olvídala para vivir el momento presente. En la cabeza todas las ideas son geniales pero en el escenario eso cambia profundamente, y aquí aparece otra frase “*No me lo cuentes, muéstramelo*”. Otra consigna es “*Velo, ve lo que estás diciendo*”, ver las imágenes que el actor está narrando no decirlas de memoria, sea cual sea el texto, esas palabras tienen una textura, un olor, lo importante es que el actor visualice las imágenes. Otra frase recurrente era “*Los ojos son el espejo del alma*”, por eso el actor desde que ponía un pie en el escenario debía ser capaz de transmitir la emoción con la que venía.

Un principio básico de la improvisación era nunca decir que “No”, uno debía asirse a la propuesta del compañero hasta que alguien o algo determinara un cambio de situación, una nueva propuesta que modifique, un suceso que lleve a la improvisación por otros rumbos. María Izquierdo, actriz entrevistada²⁶ que trabajó largos años junto a Andrés, nos cuenta que las improvisaciones tenían reglas muy claras. La importancia de creer, creerle a tu compañero, si te decían que tenías un caballo en la cabeza debías creer y reaccionar desde ese creer, aquí se refleja el principio de decir siempre “Sí”. Nunca utilizar fuerza real, estar listo para actuar la fuerza no hacerla; separar el gesto de la palabra, como una dicotomía entre las dos cosas que luego se iba fundiendo, pero en un primer momento iban saliendo esas dos cosas muy separadas; y el contacto con el público, hacerlo cómplice de tu secreto (objetivo). Otra consigna importante para que la improvisación emprendiera recorrido era no tener ninguna idea preconcebida, tirarse al vacío. La manera en como Pérez trabajaba esto era haciendo ingresar al actor al centro del escenario, en ese caminar el actor debía ser habitado por el personaje, era el momento para convertirse. En el Montaje de *La Negra Ester*, Andrés ya les había traspasado todo este conocimiento a los actores, les había enseñado su manera de creer, su visión de que el actor no construye el personaje sino que es

²⁵ Frases repetidas por diversos actores y extraídas de las entrevistas personales a los mismos.

²⁶ Entrevista realizada el 13 de enero del 2012.

habitado por él, y bajo ese concepto, es el personaje quien elige al actor que lo interpretará. Subraya María Izquierdo²⁷:

“En el personaje, la máscara y la emoción, ahí estaban las coordenadas pero eso no era una cosa que pudieras trabajar en tu casa, o sea, podías, pero al momento de poner un pie en el escenario tenías que vaciarte. Ahí estaba la máscara, no era cualquier cosa, tu entrabas e inmediatamente sabías que personaje estabas invocando, no era la Negra o doña Berta, era una claramente, la Negra, la Berta u otro que tu estuvieras invitando.”

La metodología como podemos ver era a primera vista, es simple, subir al escenario ya maquillado y vestido con un personaje definido y una emoción concreta, si la emoción cambiaba durante la improvisación era sin transiciones, directo de una a otra, como en la vida. La música aparecía también en las improvisaciones, era un trabajo conjunto. Al igual que los actores los músicos improvisaban en escena, ellos proponían y guiaban al actor, en otras ocasiones era Andrés quien les solicitaba una melodía en especial. Al finalizar los ensayos el grupo se ponía de acuerdo sobre las escenas que se verían el día posterior. Esto generaba que al día siguiente existiera para un mismo personaje varias propuestas de diferentes actores, las que eran probadas directamente en el escenario. Parte de la metodología tiene que ver con la generosidad, los actores no solo tienen permitido, sino que es un obligación tomar lo bueno de tu compañero y apropiártelo para tu personaje, es decir, el personaje se va construyendo entre todos guiados por el director, hasta que el personaje escoge quien será su intérprete y habita el cuerpo de ese actor. El famoso bailecito de Roberto Parra con que hace ingreso el actor y que da inicio a la obra, fue propuesto por otro actor y más tarde Pérez le pidió a Boris que lo tomara y éste le dio una particularidad haciéndolo propio, este es uno de los tantos ejemplos que dan cuenta del método.

Al momento de improvisar lo que valía era la inspiración del actor, y para lograr ésta hay que estar en un estado de desamparo, estar vaciado completamente igual que un clown, hay que pararse al frente no hacer nada y hacer reír. En esos términos el ejercicio era sencillo, la clave está en lo que comenta el actor Horacio Videla cuando conversamos con él, dice que cuando la emoción es la justa todo lo demás se sincroniza, si el actor está claro, presente

²⁷ En entrevista personal realizada el 13 de enero del 2012.

con su emoción lo demás se articula solo, sabes dónde pararte, con quien dialogar, donde mirar, escuchas a tus compañeros y el texto surge con naturalidad y espontaneidad, te elevas a un lugar mágico donde el inconsciente es el que manda a través de tu cuerpo que está en perfecta armonía. Una anécdota que retrata este estado durante el proceso de ensayos, y que la mencionó más de un entrevistado, pero quien mejor cuenta es María Izquierdo, es la larga escena de la entrada de las prostitutas. Una escena sin texto pero llena de acciones, con bailes y música, una verdadera fiesta. María cuenta:

“(…) No habían personajes asignados, todo probábamos todos, y en principio la situación del luces del puerto, todos esos bailes, esa experiencia todo eso fue una larguísima improvisación en que Andrés estaba como a un metro del suelo inspirado y nosotros estábamos también muy prendidos. Había una actriz del *Théâtre du Soleil* que trabajó con nosotros en el escenario, entonces de alguna manera en este trabajo que era silencioso, sin ninguna palabra, pero con música, fuimos desarrollando este espacio del luces del puerto y aprendiendo esta manera de trabajar que era diferenciando el gesto de la palabra, haciendo cómplice al público, todo observando a Beat, la actriz del *Soleil*, observando como ella lo hacía. Y luego la improvisación fue muy larga, y pasaron muchas cosas, tanto que de la casa de al lado nos gritaron y entonces un grupo de actores salió y se armó toda una trifulca sonora, y bueno todo eso quedó en la obra, pero efectivamente nos gritaron de la casa de al lado. Todo el texto de la Japonesita tampoco estaba en el texto original, fue una improvisación mía, todo eso fue puro trance guiado por Andrés, y cuando salí del escenario me tuve que ir a escribir lo que dije en el escenario porque yo nunca lo pensé, y lo que él me dijo estando en el escenario fue –María, cuéntanos-, en ese momento yo ya estaba proponiendo que era chinita y ciega, y conté. Los nombres no existían, todos aparecieron en la improvisación, de hecho yo tengo la descripción de Beat, quien luego no estuvo en el montaje (…)”²⁸

Pérez solía decir sobre el escenario “*Hay que mirar y escuchar, de verdad, una sola cosa a la vez*”²⁹. Cuando una improvisación resultaba tan perfecta y en sintonía como la descrita

²⁸ En entrevista personal realizada el 13 de enero del 2012.

²⁹ Palabras del director escuchadas por quien escribe en las clases que dictó en la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae en el año 2001.

anteriormente era porque los actores estaban ahí mirando, escuchando, disfrutando. Pareciera ser que ahí está la clave. Willy Semler, actor de la obra, nos comenta que cuando él vio el ingreso de las prostitutas a escena, es decir, el inicio de esta improvisación, pensó, “*Esto es, esta obra va hacer historia*”.³⁰

Y es aquí donde viene la palabra primordial en el proceso, tanto en este como en posteriores, la *Evidencia*, palabra utilizada por Andrés, palabra que ninguno de los entrevistados omite, palabra que se hace latente cuando uno observa y no hay nada que decir porque es *Evidente*.

Cerramos este punto con un interesante material que se encuentra en la revista Apuntes de la Universidad Católica, Ileana Diéguez Caballero, investigadora teatral y profesora en las universidades Iberoamericana y Del Claustro de Sor Juana, y de la casa de Teatro en el D.F. México, entrega unos apuntes muy acotados sobre las indicaciones que daba el director Andrés Pérez en un taller de la escuela de Teatro Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe (EITALC) en Machurrucutu, La Habana en 1989. Anotamos aquí los que nos parecen más significativos, el material completo se puede leer en AAVV., 2002, 122-123.

- El teatro es mágico, es sagrado. No admite una actitud banal. No importa el sistema teatral que se trabaje, lo importante es la filosofía que lo sustenta y que lo hace trascendente.
- El terreno del teatro es sagrado. Uno lo pisa y debe estar en la emoción.
- Todo es un viaje, las mejores obras de teatro tratan de un viaje.
- El teatro es un espacio de reflexión, de investigación, de búsqueda del ser humano. Y hay que aprovechar cada instante del acto teatral para investigar, para autoconocerse y conocer a fondo el personaje.
- Es un sistema frágil, no se basa en la fijación, en lo histriónico, sino en la vivencia interior diaria, única desde la emoción, irrepetible.

³⁰ En entrevista personal realizada el 30 de enero 2012.

- Este es un trabajo hacia otro. Transformarse uno para tratar de entender al otro. Es allí donde el teatro cumple su función social, revelándonos al otro, no ser reflejo de sí mismo, sino encontrar en el otro la similitud de costumbres.
- El actor debe dominar muy bien lo que hace para despertar la atención. Debe hacer muy bien lo que quiera hacer. Pero aquello que no sabe no debe hacerlo.
- El actor es una radiografía de la emociones.
- El problema no es sólo sentirlo, sino mostrar lo que estás sintiendo. Hacerlo evidente.
- Visiona, ve... No busques la significación desde el exterior. Busca dentro de ti, mira desde adentro, desde la emoción. No grafiques.
- El diablo es concreto. Es una emoción maligna. Toda emoción es concreta.
- Debes buscar otra escala en las emociones, más allá del realismo.
- El personaje debe estar siempre en su presente. El teatro es presente, es urgencia.
- Rechacen lo banal, lo cotidiano, lo realista. Deben buscar a su personaje en la categoría de lo legendario.
- La imaginación es un músculo y este músculo hay que tensarlo, trabajarlo. Hay que crear condiciones para desarrollar la emoción.
- Es preferible trabajar a partir de la sinceridad del error.
- No hay que saberse el texto, conocerlo sí, soñarlo.
- Que no hay agitación, sino precisión en los gestos.
- No fijen. Encuentren. Hay que seguir buscando, siempre hay una puerta que se abre. El oficio del actor es abrir puertas al personaje, no manipularlo.
- Cuídense de los artificios.
- Hay que crear hasta contagiar.
- Háblale directamente a alguien, al corazón de la gente.
- Siempre hay que sorprender.
- Se mira con el corazón
- Debes escuchar con el cuerpo.

2.4 Creación de los personajes

Ya hemos mencionado que la construcción de los personajes era un trabajo colectivo. Todos los actores tenían la opción de probar a todos los personajes. En el caso de *La Negra Ester*, no todo probaron todo, pero si por lo menos cinco o siete cada uno, por el limitado tiempo que había para trabajar. Muchas veces algunos trabajaban sobre el escenario y el resto observaba maquillado y vestido desde la tribuna, cuando la improvisación de quien estaba en el escenario se agotaba o no funcionaba Andrés le indicaba a otro actor que subiera a tomar el rol, así de inmediato. Y el trabajo no consistía en empezar de cero, sino que sumarse a lo que tu compañero te había dejado en escena, si algo le había funcionado, uno lo copiaba y lo hacía crecer, siempre la marcha era hacia adelante. Muchas veces la asignación de un personaje fue azarosa. Cuenta Willy Semler que él estaba vestido para probar a Roberto, y cuando estaba en el escenario improvisando, Andrés le dijo – ponte un vestido – fue así como nació la *Esperanza*, el travesti, un personaje inexistente en la obra pero fundamental, y es que Andrés vio algo ahí en ese actor, su altura, su voz ronca, la forma de moverse, sólo faltaba el vestido para que el personaje apareciera, y sin quererlo la *Esperanza* habitó el cuerpo del actor. Esto refleja esa frase que repetía siempre el director “*Los personajes están siempre ahí esperando ser habitados*”.³¹

Para lograr esto el actor debía vaciarse, debía borrar su huella de actor y transformarse en quien él quería invocar, luego es esperar y disponerse a ser habitado por el alma de ese a quien invoca. No siempre resulta, no era una competencia pero cuando aparecía era evidente para todos, certezas de que tenía que ser así, es sentido común, es sincronía, es la verdad, la verdad que es dúctil, que no es una sola. No es mística porque posteriormente puede ser intelectualizada de alguna forma, pero en el momento presente simplemente es.

Un factor importantísimo en la creación o invocación de personajes es el rito. El rito que como mencionamos más arriba era parte de la poética del director. Por una parte estaba el carácter ritual al entregar el trabajo al público, pero también existía un rito al interior del proceso, en los camarines tras bambalinas. Al igual que Ariane Mnouchkine, Pérez instauró la importancia que tienen para el actor crear su propio espacio, un pequeño templo donde sucede la transformación, se maquillan y visten en ese espacio, se concentran, observan

³¹ Frase entregada por el actor Willy Semler en entrevista personal el 30 de enero del 2012.

fotografías. Las condiciones evidentemente no eran las mismas que el *Théâtre du Soleil*, pues los recursos en Chile para hacer teatro son distintos, pero de todos modos lograban generar este espacio por pequeño que fuere.

El trabajo con las imágenes era sagrado, particularmente en *La Negra Ester* éste no fue uno de los pilares de la creación (en términos de observación de fotografías y otros referentes visuales), pero sí en la mayoría de sus montajes, pues tras esta práctica existe una premisa que sí está presente tanto en *La Negra Ester* como en sus otros montajes, que es crear imágenes claras para entregar al espectador. En el Gran Circo Teatro nunca se trabaja con ideas siempre con imágenes. Tanto Andrés Pérez como Rosa Ramírez³², en la actualidad, hacían leer mucha poesía a sus actores, porque la poesía, al igual que la fotografía, habla en imágenes. Micaela Sandoval³³ cuenta:

“El Andrés decía - si esto fuera una poesía diría: “Se puso verde de envidia”, a mí no me sirve decirte que está muy envidioso, me sirve que esté verde de envidia - Eso tenía el Andrés, imágenes; la imagen no es que está furioso, la imagen es que es un volcán a punto de estallar y muchas veces Andrés, te veía dos pasos, y decía -no, el otro-. No existían los colores secundarios, solo primarios (...)”

Esta metodología conlleva a que el actor tenga que reducir su ego al mínimo o a cero, pues muchas veces uno podía tener una tremenda propuesta en la cabeza, pero considerables veces sucedía que el actor no alcanzaba a hacer nada y Andrés lo mandaba a sentar y le pedía a otro actor que entrara al escenario. Pues las ideas no sirven, la propuesta debe ser concreta, coherente, y por sobre todo con la emoción viva. En muchas ocasiones pasaba que el elenco sentía que no estaba sucediendo nada en el escenario, sin embargo, el director dejaba que la improvisación continuara, y es que algo veía él imperceptible para los demás. Ahí radicaba su genialidad. Ese octavo sentido sumamente desarrollado al momento de montar una obra; y por otra parte se compensaba con un enorme grupo que confiaba plenamente en él.

³² Actriz del Gran Circo Teatro y protagonista de *La Negra Ester*. Primera y única esposa de Andrés Pérez con quien tuvo un hijo. Actualmente es la directora del Gran Circo teatro, quien sigue la metodología de Pérez en la compañía.

³³ Hija de Rosa Ramírez. Estuvo presente en numerosos procesos observando desde la tribuna. A los nueve años se integra al equipo de *La Negra Ester* en el área de vestuario, y posteriormente se integró como actriz en la compañía cuando Andrés ya había fallecido.

Trabajaba con cinco emociones básicas: la pena, la alegría, el amor, la rabia y el miedo. Lo primero que se establece es la situación y la hora del día. Los actores se ponen de acuerdo y comenzaba la improvisación, cada uno en su burbuja interior, el actor debía preguntarse me gusta o no me gusta, y eso qué le provoca: una emoción, y esa emoción al máximo, sin tránsito alguno, y si el compañero en escena lo modifica y lo hace sentir otra emoción, también es al máximo. Andrés decía es como la vida, no es la vida, pero está basado en la vida. El actor debe tener, crear y traspasar las imágenes que esas emociones le generan. Micaela Sandoval reflexiona sobre este punto: “(...) hay gente que dice que nosotros renegamos de Stanislavski, pero no tiene que ver con eso, tiene que ver con que nosotros trabajamos lo no cotidiano, más que lo no realista, porque es real (...)”³⁴ En *La Negra Ester* a Roberto realmente le duele que la Negra se vaya con Barahona al final, él la está entregando a otro hombre pero por amor, por sentir incapacidad de ser más para esa persona amada; pero no es “no realista”, es “no cotidiano”, entonces eso hace que su poesía, sus décimas, él no las pueda terminar. Aquí está la imagen, eso es, es un hombre que no es capaz de hablar de amor, de su pena, es el desapego al final, esas son las preguntas que siempre se hacen antes de entrar al escenario, y si el actor no se hizo esa pregunta también es evidente.

La creación musical se valía del mismo método. Revisaremos a continuación, cómo fue el proceso de ésta en el montaje.

2.5 La inserción musical

La música es parte del proceso desde el primer momento. Es un trabajo conjunto entre el director, los actores y los músicos. Los músicos estaban presentes en todos los ensayos y la mayoría de la música se compuso dentro de ellos. Cuti Aste era el director musical, él cuenta que, posteriormente cuando regresaba a su casa componía varias cosas, ordenaba lo que habían creado en escena y luego se los enseñaba a los otros dos músicos: Álvaro Henríquez y Jorge Lobos. El trabajo hecho en casa fue sobre todo el primer acto de *La*

³⁴ En entrevista personal realizada el 22 de abril del 2013.

Negra Ester, todas las escenas que tenían que ver con las coreografías. En la entrevista realizada, Cuti Aste³⁵ recuerda:

“Muchas cosas salieron de las improvisaciones, porque por ejemplo el Andrés me decía un tango, y de eso empezaban a salir muchas cosas. Al final creo que hice una versión de *Para que no me olvides* pero en tango, pero que la cambié tanto que al final quedó, es otra canción, una canción nueva. Y el Charleston se puede parecer a muchas cosas pero no tenía un referente específico (...) Y entre medio aparecieron canciones del repertorio popular como la *Vie en Rose*, *La Japonesita* que cantaba la María, o el *Que lejos estoy del pueblo*, que es un valsecito mexicano”

La música en *La Negra Ester* tiene tres ejes: la música del Jazz Huachaca de Roberto Parra, quien se encargó de enseñársela a los músicos, destacando el Foxtrot. Las canciones populares del folclor chileno y latino, tangos, cuecas, etcétera; y la música incidental que es la que se compuso en las improvisaciones como estímulo para los actores. Aquí estaba la presencia del director. Aste comenta: “(...) *Andrés decía - sí, no, por ahí, más menos, muy bonita tu música pero no sirve para la escena – otras veces la música estaba en tono pero los actores no (...)*” Cuando esto último sucedía, Andrés les pedía a los actores que escuchen la música, y a los músicos que ellos propusieran algo, que generaran un ambiente para que el actor pudiera entrar al escenario con una emoción que esa melodía les generara. En ese sentido el director era muy riguroso, exigía la verdad escénica que se debía reflejar en todo, tanto en los actores como en la música. Si no eres capaz de vivirlo realmente debes simular muy bien, lo importante es que el público crea lo que ve, lo que escucha, y si el actor o el músico se cree a sí mismo, el público lo hará. Para lograr esto la música debía ser precisa, estar en el tempo correcto, en el sonido exacto y por supuesto dentro del estilo que se estaba buscando que era ese puerto de San Antonio de los años ‘40.

Los instrumentos escogidos para la creación fueron principalmente instrumentos acústicos del folclor chileno como la guitarra acústica, la guitarra clásica española, el acordeón, percusiones y la trompeta. Don Roberto Parra insistía con la inclusión de un clarinete, pero como no había plata para comprar el instrumento introdujeron un saxo soprano que pudieron conseguir, y que los acompañó en varios montajes más, callejeros y carnavales.

³⁵ Entrevista realizada el 26 de abril del 2013.

Cabe destacar que los músicos no sólo cumplían la función de crear la sonoridad de la obra y generar atmósferas; al igual que el resto del elenco tenían haberes a su cargo, como ordenar las butacas, armar las graderías, limpiar, entre otras. Eran parte integral del elenco, también realizaban los training vocales sobre todo, y más de alguna vez improvisaron en escena actuando.

Tan importante e integrada estaba la música que eran los músicos quienes mejor se sabían el montaje, por lo menos Cuti Aste, ellos eran los únicos, además del director que veían la obra completa, con cada repetición sabían perfectamente los movimientos y desplazamientos de cada actor y el estado con el que estaban. Más de algún actor entrevistado que entró como reemplazante en *La Negra Ester*, comentó que la opinión del Cuti era fundamental cuando estaban ejerciendo el rol, tanto así, que cuando Andrés Pérez ya no está más para dirigir, se apoyan en él.

En otros montajes la música fue protagónica, así sucedió en el *Popol Vhú*, los actores tenían un rol secundario y la carga se la llevaban quienes creaban las sonoridades, e incluso decían los textos, un trabajo muy profundo y elaborado para recoger sonoridades y léxicos de otras culturas latinoamericanas que se hacían ahí presentes. El *Popol Vhú* fue una verdadera orquesta musical, los músicos se pasearon por más de 35 estilos diferentes de música latinoamericana, aparte de generar un cúmulo de otras texturas imitando lo que podría haber sido algo precolombino, chamánico:

(...) Era una obra increíble el *Popol Vhú*. Yo creo que no ha tenido mucho resalte lo que hicimos con el *Popol Vhú*, porque *La Negra Ester* la opaca un poco, pero pienso que fue el trabajo máximo que hizo Andrés nunca, y yo también. Era un montaje enorme, un esfuerzo enorme, una ópera (...)”³⁶

2.6 La relación del elenco, el trabajo con el compañero

Tanto en *La Negra Ester*, como en todos los montajes de la compañía, la relación que se da dentro del elenco es de mucho compañerismo y generosidad. Esto responde a la concepción

³⁶ Cuti Aste en entrevista realizada el 26 de abril del 2013.

de compañía que tenía Andrés Pérez: “Pérez siempre hablaba que el trabajo era como las relaciones de pareja, en donde primero existía esta suerte de fascinación conjunta, en donde además de gustarnos en lo artístico también nos seducíamos en lo cotidiano” (Daniel Palma: AAVV., 2002, 50) Eso era el Gran Circo Teatro, un gran matrimonio colectivo, donde todos sus integrantes compartían tareas, algunos les tocaba limpiar, a otros cocinar, etcétera; la obligación de cada uno de sus integrantes estaba con el otro, con el espacio y con el cuidado de los actores, y como en toda relación de amor también se generaban desencuentros, dolores y separaciones.

Quizás el momento donde este gran matrimonio se vio más consolidado fue en *La Negra Ester*, era tal la algarabía de reunirse con los amigos en torno a una obra nueva, una obra que renovaba las energías de 17 años de dictadura; que todo dentro del equipo de trabajo fluía. Había espacio para todos, todos podían opinar para aportar, concordar o disentir con respecto a cualquier aspecto. Existía un respeto por cada una de las personas que componían el equipo de trabajo, y una confianza absoluta en el compañero y sobre todo en el director. Con el paso del tiempo, empezaron a aparecer los problemas, el matrimonio se amplió pues llegaron hijos y con ellos la familia se empezó a disgregar. Los integrantes empezaron a sentir intereses por hacer otras cosas, por buscar o recorrer otros caminos y lentamente el grupo se fue desarmando, separándose, sin embargo, no se puede hablar de un divorcio porque la familia siguió existiendo sólo que está vez en caminos separados.

Horacio Videla nos cuenta que lo que más recuerda de ese proceso es la mística que se generaba en el equipo y con el público sobre el escenario. Cada vez que salían a escena se tomaban de las manos e invocaban a los dioses del teatro para que los acompañaran. Andrés no solo llevaba un proyecto adelante sino una compañía y lo hacía muy bien.

Las exigencias para ser parte del Gran Circo Teatro eran muy grandes, esto produjo la partida de muchos, trabajar al lado de Andrés Pérez implicaba darle tu vida al teatro, Cuti Aste comenta que es como una religión; cabe mencionar que sobre todo en el comienzo Pérez era mucho más ortodoxo en todo sentido, desde la disciplina y la entrega al trabajo, hasta la aplicación de su técnica. El elenco de *La Negra Ester* duró intacto alrededor de tres años, existían reemplazos pero momentáneos por situaciones específicas, como el embarazo de María Izquierdo que le impidió viajar a Europa, pero una vez que da a luz se reintegra al elenco. Transcurrido estos primeros años los actores empiezan a abandonar de manera

definitiva el grupo. Quizás nunca más dentro de la compañía existió un grupo tan cohesionado y talentoso como éste que fue parte de las primeras obras *La Negra Ester*, el *Popol Vhú*, *Época 70 Allende*, incluyendo *Los Shakespeares*. Cuando el grupo se va reduciendo Andrés convoca a gente joven y eso genera cambios inevitablemente.

Incluso tras bambalinas continuaba el fiato y la fiesta: Detrás del escenario era como vivir otra obra, concuerdan los entrevistados. Todos al servicio de todos, todo pauteado, entraba un actor y otros rápidamente lo ayudaban a cambiarse de vestuario, a desmaquillarse para que pudiera maquillarse nuevamente, a secarle el sudor para la siguiente escena, una locura. No solo eran las acciones que se repetían cada función tras bambalinas, incluso los diálogos y chistes de repetían cada función. Un verdadero despliegue escénico sostenido en la algarabía y la disciplina.

“Una cosa que comprendimos fue que el actor funciona tanto para divertir al público como para entretenerse a sí mismo y a sus compañeros”³⁷

2.7 Antes de *La Negra Ester*, anécdotas, producción y estreno

Para comprender el proceso de *La Negra Ester* es necesario introducirse en su historia previa, pues los resultados y el éxito obtenido responde a muchos otros factores más allá de la técnica, de un método, o de una momento específico en la sociedad chilena.

Andrés Pérez se encontraba en Francia estudiando el *Théâtre du Soleil*, mientras en Santiago de Chile, María Izquierdo, Willy Semler, y otros quienes ya habían trabajado con Pérez en teatro callejero, preparaban otro callejero llamado *En la luna*, de Vicente Huidobro, dirigido por María Izquierdo. Paralelamente existía otro grupo de teatro llamado De Kiruza comandado por Mario Rojas (director) y Lalo Alemania (productor). Un día mientras daban una función de *En la luna*, aparecen Rojas y Alemania con el texto de las décimas de Roberto Parra para que hicieran un trabajo en conjunto con los *De Kiruza*, y lo dirigiera María Izquierdo. Ella no aceptó la propuesta pues no tenía mucho interés en volver a dirigir, pero les propone que le digan a Semler, quien finalmente asumió la

³⁷ Palabras de Aldo Parodi en Artículo: Pérez el aglutinador. Revista APSI, Santiago, Talleres gráficos, 9 al 22 de febrero de 1987. P. 48

dirección de dicho proyecto. Aquí comenzó la primera aventura con *Las décimas de la Negra Ester*, Semler convocó a un taller en la iglesia Santa Filomena donde trabajaron él; María; un grupo grande de amigos que habían trabajado en el callejero anterior *Todos estos años* con Pérez; los integrantes de *De Kiruza*; y el grupo Teatro Provisorio, conformado por los actores Horacio Videla, Boris Quercia, María José Nuñez y el músico Cuti Aste. Este último grupo era el más joven del elenco. Con este numeroso grupo realizaron el taller y montaron la obra tal cual como la habían recibido, es decir, montaron las décimas de Roberto Parra ciñéndose al poemario. En este proceso conocieron al Tío Roberto quien agradeció el interés en su obra. De forma muy espontánea se dividieron en tres grupos, cada grupo generó una propuesta diferente y las mostraron en el taller. Justo en ese momento Willy Semler fue invitado a dirigir una versión de *Don Juan* de Moliere en el Teatro Cariola. Él aceptó con la condición de que el elenco fuera su grupo (el grupo con el que estaba trabajando). En este nuevo proyecto el grupo De Kiruza se excluyó espontáneamente pues no coincidía mucho con la propuesta artística ni económica. De esta forma el trabajo con las décimas queda con puntos suspensivos pues no había apoyo económico y la oferta en el Cariola beneficiaba al grupo.

Paralelamente el Teatro Provisorio estaba con funciones de un infantil, *La historia sin fin*, en el Teatro de la Universidad Católica. Con este escenario arriba Andrés Pérez desde Francia. Observa el trabajo del Moliere y del Teatro Provisorio, a la salida de este último se acerca a Cuti Aste y le dice que le gustaría trabajar con él pues hace tiempo necesita un buen músico para sus montajes. Andrés venía con muchas ganas de hacer un montaje antes de regresar a Francia, quería hacer algo relacionado con la historia de Chile, específicamente sobre Balmaceda, pero el elenco le dijo que no era un buen momento, que Chile está cansado de lo mismo y lo que se necesita es otra cosa. Aquí aparecen las décimas, le comentan que trabajaron un tiempo con ellas pero por razones económicas detuvieron el trabajo. Willy Semler le entrega el texto y le plantea que él lo dirija y plasme ahí la propuesta que trae desde el *Soleil*. En este punto la historia no tiene hechos fácticos, las versiones con respecto a cómo llegó el texto de las décimas a Pérez varía según quien lo cuente, pareciera ser que todos quisieran atribuirse el hallazgo que esto significó posteriormente. Lo cierto es que las décimas llegaron a sus manos y desde ese momento comenzó el trabajo. Andrés conoció a Roberto Parra y en conjunto iniciaron un trabajo de

reescritura del texto para convertirlo en un texto teatral. Paralelamente realizó un taller donde participaron todo el elenco del Moliere, los que podían bien, y los que no quedaron fuera, pues había poco tiempo y había que hacerlo rápido; esto explica que actores que siempre trabajaron con Andrés como Rodolfo Pulgar o Roxana Campos no fueran parte del elenco original, aunque más tarde entraron ambos como reemplazantes o ayudaron desde otro lugar, como en la boletería o donde fuere. La única actriz que estaba fuera de este elenco y fue convocada por Pérez fue Rosa Ramírez, las razones no resisten mucho análisis, era su ex esposa, compañera de trabajo y vida desde siempre.

Comenzó el proceso con un taller donde Pérez les enseñó la utilización de la máscara como él la había aprendido, también trabajaron con Beat Blasius, actriz del *Théâtre du Soleil*, quien funcionaba como referente directo de la aplicación del método.

Horacio Videla reflexiona sobre el grupo y dice que no era un grupo cualquiera, el elenco que había en *La Negra Ester* estaba conformado por gente consolidada, no sólo individualmente, sino como grupos independientes. El Teatro Provisorio tenía un estilo, como lo tenían la generación anterior a ellos, conformada por este gran grupo de amigos; lo que se produjo al interior del elenco de *La Negra Ester*, fue un intercambio de sabidurías, compartieron generosamente propuestas y sapiencia. Una anécdota que narra Videla evidencia esto; hacia el final de la obra, Cuti Aste le comenta que ya no tiene ideas para crear algo más y le pregunta si a él no le importaría que utilizara la música de una obra que ellos habían hecho como Teatro Provisorio tiempo atrás, a lo que Videla responde -por supuesto, úsala- En concreto la reflexión apunta a que había trabajo avanzado, no era partir desde cero como en otros montajes donde a Pérez le tocó enfrentarse con un elenco completamente nuevo, joven y donde él funcionaba como un director-profesor, sin nunca establecerlo así, pero donde el material no surgía de manera tan espontánea y evidente como en este proceso. En más de veinte años sobre el escenario nunca más existió *La Negra Ester* como cuando la interpretó este elenco, no existió otro actor que hiciera vivir a Roberto Parra como Boris Quercia, ni otro actor que lograra la Esperanza de Willy Semler.

Sobre este planteamiento del director-pedagogo María de la Luz Hurtado nos comenta:

“Andrés era un Director-pedagogo, que es el que en el acto de los ensayos y durante el ejercicio de la puesta en escena va de alguna manera guiando, educando, preparando, conformando, mostrando, descubriendo intuiciones en el actor, entonces ese director pedagogo es fundamental porque el actor necesita a ese maestro en acción durante ese momento ejercido en forma muy intensa. Y ese director-pedagogo es absolutamente en el aquí y ahora. Son vibras, relaciones, intuiciones, conducciones, orientaciones en el cual, una acumulación de 30 años de teatro de ese hombre, o no sé de 40, de su biografía lo ejerce ahí con una intensidad absoluta, entonces no es intercambiable, ni tampoco lo que él provocaba en los actores por esa capacidad”³⁸

La producción del montaje fue una odisea, Carmen Romero fue quien estuvo a cargo junto con Andrés García. El financiamiento se fue haciendo paso a paso, préstamos; contribuciones, colaboración de amigos que aportaban con un bonos de \$10.000³⁹; entre otras estrategias. Andrés Pérez venía de una compañía donde el gobierno francés financiaba, no sólo los montajes, sino que les otorga un sueldo a cada uno de sus integrantes, y aunque las condiciones en Chile son muy diferentes y no se puede dar prioridad a sueldos ni a los tiempo destinados a un proyecto, había un asunto con el que no podía transar, éste es en escatimar recursos para lograr una gran producción, generar el escenario necesario que reclamaba la obra. Con un boceto en la mano convoca al escenógrafo Daniel Palma para que lo transforme y lo haga corpóreo. Palma detalla en la revista Apuntes lo que fue conseguir y construir esa escenografía, lo más interesante de su relato es cuando se refiere a la premisa de Andrés para emprender esta creación, que no es otra que la emoción y la evidencia. Comenta Palma que le era difícil comprender esos términos aplicados en su trabajo pues era el polo opuesto a lo tradicional. Andrés le pidió acoplarse a la perfección al boceto entregado y sumarse a la emoción del proceso creativo. Esto implicaba estrechar lazos, discutir, encontrar cosas en común, fascinarse mutuamente

³⁸ Entrevista personal a María de la Luz Hurtado realizada el 8 de noviembre del 2013.

³⁹ \$10.000 en moneda chilena equivalen a US 20 aproximados en la actualidad.

y creer en el director. “Largo tiempo me tomó en cachar⁴⁰ eso de la evidencia que no es otra cosa que:

“(…) el resultado de sucesivas exploraciones sobre un tema, en donde se podía proponer hasta que lo esperado surgía claro, consecuente y como una parte que encaja perfecto en su todo. Habría que agregar el sentimiento, factor imprescindible en los trabajos de Pérez.” (AAVV., 2002, 47)

Vemos que la idea de vaciarse para dejarse habitar por el personaje, también se aplicaba a otros campos pues exige postergar el orgullo.

Finalmente llega la escenografía recogida de diferentes lugares, construcciones, donaciones; un escenario de 2.500 kilos compuesta por 32 losas de 0.80 X 1.60 metros que muestra una amplia gama de cerámicos y baldosas chilenas tratadas con tonos tierra para generar el ambiente del Luces del Puerto original del puerto de San Antonio.

Ya nos hemos referido a la premura con que se realizó todo, pero más que ver ese factor como una amenaza, fue una certeza pues imponía al trabajo una intensidad enorme generando una adrenalina muy particular, una carrera contra el tiempo que había que ganar. En sólo cinco semanas estuvo el montaje de pie, su estreno fue uno más de tantos en un lugar marginal en la periferia santiaguina. No había ninguna expectativa, era la alegría de volver a reunirse, de hacer algo juntos y de estrenar un proceso único y mágico. La temporada en la Plaza de Puente Alto fue difícil, llegaban amigos, familiares y un público que no tenía para pagar y era invitado a pasar a la carpa a disfrutar, a nadie se le negaba la entrada. En menos de un mes el elenco completo ya había decidido cortar la temporada pues el esfuerzo y desgaste era mucho y no podían vivir del aire. Fue en ese momento que Carmen Romero dice que se consiguió el cerro Santa Lucía, en pleno corazón santiaguino, para dar funciones. Hasta allá trasladaron los 2.500 kilos de escenografía y la obra fue todo un éxito. Grandes, chicos, ricos, pobres, nadie quedó ajeno al fenómeno. Y comenzaron las giras internacionales.

⁴⁰ Término utilizado en Chile sinónimo de comprender, entender, darse cuenta.

2.8 Cambios a partir del estreno. Variaciones y modificaciones en el montaje con el tiempo.

Una vez en el cerro Santa Lucía comenzaron a verse los primeros cambios al interior del elenco. El éxito trae consigo modificaciones inevitables. Algunos actores deben abandonar por razones personales, como Willy Semler quien es invitado a dirigir a Estados Unidos y ahí ve una posibilidad que lo hace abandonar el proyecto de Andrés; María Izquierdo (pareja de Semler) embarazada no puede viajar para ser parte de la gran gira europea que duró más de cien días, aunque más tarde se incorporará al elenco con guagua recién nacida, pero finalmente como pareja deciden juntos abandonar para recorrer otros caminos. Pachi Torreblanca, actriz que interpretaba a Doña Berta también deja el proyecto prontamente. Los roles que van quedando desiertos son asumidos por actores y amigos de Andrés que ya conocían su trabajo pues se formaron juntos en la escuela de teatro, esto otorgaba la ventaja de seguir viviendo el fulgor del proceso pues esas personas nunca estuvieron ajenos al proceso de *La Negra Ester* ni a la técnica aplicada por el director. Sin embargo, ya comenzaban a desaparecer ciertos elementos que conformaban esa mística interna, las ocho horas de trabajo obligadas, incluso después del estreno empezaron a reducirse, ya no era posible comer siempre juntos y ciertas tareas como barrer, limpiar los baños, ordenar la sala, disponer las galerías, empezaron a quedar en manos de terceros. De alguna manera esto fue disminuyendo la mística que se generaba en el grupo y esa adrenalina empezó a decaer.

Con el tiempo el elenco completo fue reemplazado, por lo general por gente más joven. Pérez solía hacer para la creación de sus montajes talleres previos donde asistían una gran cantidad de actores que buscaban un lugar en la compañía. Muchos de ellos se iban retirando espontáneamente del proceso por diversas razones pero principalmente por la exigencia que existía para pertenecer en el grupo, una dedicación del cien por ciento. De estos talleres Pérez sacaba a los actores que conformarían sus nuevos proyectos, y a otros los convocaba para ser parte del elenco de *La Negra Ester*, pues durante todo el tiempo la obra se siguió vendiendo a lo largo del país. En la parte formal la obra siguió siendo exactamente la misma, nunca se hizo una variación de texto, pues las décimas exigen ser dichas a la perfección, la métrica dificulta la improvisación en este sentido y no sería

ningún aporte. En cuanto a la planta escénica también se ha mantenido exactamente igual. Los actores reemplazantes cogen los gestos y todo lo que pueden del intérprete anterior, muchas veces son estos últimos quienes traspasan el papel al nuevo integrante. Naturalmente hay gestos que se pierden, los menos, pero más de alguno se fue con un actor que introdujo otro nuevo pero nunca modificando la base del trabajo. En ese sentido el respeto al trabajo del actor es total, no se buscan lucimientos personales sino que ceñirse lo más posible a lo que ya existe. Los personajes son mantenidos en su esencia pero cobran una vida diferente ningún actor puede ser habitado de la misma forma. El personaje Esperanza fue uno de los que quizás sufrió más modificaciones, tanto físicas como de comportamiento, el mismo Andrés Pérez, quien asumió el rol durante un tiempo le dio una energía diferente, un toque más marginal; y una de las últimas, interpretada por Ivo Herrera era mucho más dicharachera y graciosa, mientras que la original mantenía un drama profundo en su interior.

Fuera de lo formal, el montaje sin lugar a dudas nunca fue lo mismo aunque por fuera era exactamente igual. Mientras Andrés Pérez Araya comandó la dirección algo de este espíritu se manifestaba desde el escenario aunque no fuera el despliegue de talentos antes vistos. Mariana Muñoz, quien asumió el rol de la Japonesita por muchos años nos cuenta:

“(...) antes de que se muriera el Andrés yo sentía más placer en el escenario, cuando se murió, tiempo después, era feliz haciendo *La Negra* y todo pero había algo, como que me sentía un poco más insegura, y por lo mismo sentía más placer antes, como que tengo la sensación, pero no sé, que el Andrés lograba que uno se sintiera muy hermoso, te sentías con la confianza de que estabas componiendo algo muy hermoso, y cuando el ya no estuvo más, era un ejercicio más aprendido que placentero, eso me pasaba a mí, me sentía insegura, quizás era un poco obvio porque no estaba el director, pero el Andrés tampoco me daba muchas indicaciones (...) no era una cosa técnica, sino como una cosa de presencia, como un voto de confianza, aunque igual era súper crítico, te decía cosas pesadas, pero era eso (...)”

Tras la muerte de Andrés Pérez Araya, la dirección del montaje en una primera instancia la asumió Horacio Videla a petición de Rosa Ramírez, él mantuvo los ensayos pertinentes para cada función y/o gira de la obra con el último elenco que dejó formado Pérez. Por

problemas de carácter ético decide no seguir en este rol, la comunión con Rosa Ramírez no fue la esperada y después de dos años deja definitivamente *La Negra Ester*. Desde ese momento la dirección de la obra y de la compañía queda en manos de la actriz, quien hábilmente logra saldar deudas de la compañía e instaurarse en un espacio por primera vez. Pero que en el aspecto artístico no logra entregar ni mantener la mística que generaba el fallecido director. Cuando hablamos con los cercanos a Andrés, todos sin excepción coinciden en este punto; algunos son más enfáticos que otros al manifestar su opinión, siempre bajo un marco de respeto, pero con la clara sensación que el Gran Circo Teatro murió con Andrés Pérez, e incluso antes cuando le es negado el espacio en Matucana y él ve caer su proyecto una vez más. Micaela Sandoval opina lo contrario ella afirma que si ella no creyera en el proyecto del Gran Circo Teatro no podría haber estado tantos años ahí. Manifiesta que la escuela que se genera dentro de la compañía es algo que se sigue practicando, que Rosa Ramírez ha sabido llevar los principios de Andrés logrando, en escasas ocasiones, montajes notables. Sin embargo, también está consciente que la agudeza de Andrés era solo de él, aunque no niega que los logros obtenidos mientras estuvo al frente de la compañía respondían a un teatro colectivo y a un creer desde ambos lados. También hace referencia a la dirección de Rosa Ramírez sobre *La Negra Ester*, dice que su madre siempre ha respetado la dirección de Pérez, esto significa que no ha hecho ningún cambio aunque haya tenido la intención, pues esa obra es como la dejó Andrés.

Independiente de estas consideraciones *La Negra Ester* se ha convertido en nuestro país en una obra emblemática, que a opinión de muchos (no personal) sigue maravillando e identificando al público que la presencia. Mabel Guzmán, quien falleció hace unos años, y participó como la Japonesita en los primeros tiempos de *La Negra Ester* decía que lo que rescataba de este montaje es ese aspecto del teatro oriental que tiene. El Teatro Noh en Japón es una tradición, las historias que han visto los abuelos la pueden ver los hijos y los nietos sin modificación alguna, ese es su mérito. Algo similar reconocía en *La Negra Ester*, podrán pasar muchos años pero nuestros hijos y nietos siempre verán *La Negra Ester* no una versión. Y quizás inconscientemente este aspecto se da por la fascinación y admiración de Pérez en el teatro oriental donde encontró material que puso al servicio de su teatro en Chile.

Otro aspecto del que siempre se ocupó el director es de limpiar la obra, él decía que una obra es como un barco que con el tiempo se le van pegando conchitas y algas y hay que limpiarlo para volver a dejarlo como es. Usaba esta metáfora para referirse a que siempre había que estar pendiente de no pegarle parásitos al montaje, algo muy común que empieza a suceder con la repetición, por eso es importante siempre volver a ensayar y sacar todo lo que está demás, todo lo que no estaba en el origen porque no son contribuciones sino que ensucian la poesía de lo creado.

2.9 Acercándonos al método, resonancias en los grandes directores teatrales

Nos hemos referido al método de Andrés Pérez Araya y siempre lo hemos relacionado con el método de Ariane Mnouchkine, naturalmente su base está ahí, pero por otro lado no tiene una definición muy exacta, pues al trasladar un método de lugar geográfico muchas cosas cambian. En primer lugar, a lo que hemos hecho igualmente referencia, las condiciones de producción, esto determina de inmediato una modificación en la aplicación del método.

Sabemos que la metodología utilizada está basada en los personajes, la emoción y la máscara y que la forma en cómo Pérez hacía aparecer todo eso era por medio de una improvisación dirigida. Recordaremos algunas bases de la metodología y algunas frases utilizadas por el director cuando guiaba al actor para posteriormente identificar alguna raíz en otro creador o director teatral más allá de Ariane Mnouchkine.

La noción de personaje obedecía a la tesis hindú de que los personajes existen en alguna dimensión y tan sólo se conjuran a través del cuerpo del actor, que por lo tanto no se trata de ver quien lo hace mejor sino quien recogerá ese espíritu de ese personaje y permitirá resonar más plenamente (...) quien tiene la mejor evidencia.⁴¹ La construcción o invocación del personaje siempre venía de lo exterior al interior, por eso cada vez antes de salir de escena los actores de maquillan y visten hasta hacer desaparecer lo más posible su huella. Una vez en el escenario y con texto en mano deben vaciarse y entregarse a la emoción. El texto en mano permite no fijar previamente, no prejuiciar y abrir las

⁴¹ Tomamos breves enunciado de Marco Antonio de la Parra. Pueden consultarse en “Los secretos de *La Negra Ester*”, en AAVV., 1989, 23-26.

posibilidades de interpretación. En la búsqueda siempre el gesto iba separado de la palabra. La evidencia indicaba la aparición del personaje, el nacimiento de la máscara, era algo mágico concreto pero casi imperceptible al mismo tiempo. Un hecho fáctico ante el cual todos experimentaban una sensación de lo inefable.

Este recorrido hacia la evidencia era sustentado con frases⁴² que reiteraba el director y que mucho de sus actores recuerdan como máximas o premisas:

- Abrir los ojos, cerrarlos es una manera de esconderse.
- Los ojos son el espejo del alma
- No manipular al compañero
- No poetizar con el texto, tiene su propia poesía
- No Juzgar al personaje
- No forzar
- Escuchar lo que dice el personaje
- No parasitar la emoción del compañero, la búsqueda es individual
- Ceder
- Anotar, la memoria es frágil
- No dirigir, actuar
- No cansarse
- Ser responsable de la propia libertad
- Vivir la vida como una leyenda

A esto debemos agregarle las horas de entrenamiento previo, entrenamiento que respondía a la necesidad de cada montaje. Horas de trabajo y exploración en búsqueda de algo incierto pero que cuando aparece a la vista de todos es evidente.

Andrés Pérez Araya encontró fundamentos para su teatro en el *Théâtre du Soleil*; en el teatro oriental: Teatro Noh, en premisas hindúes, en la comedia del arte, y en el teatro de carácter social. Todas ellas, y otras formas, las condicionó y las implantó de una nueva forma en Chile. Identificaremos algunos puntos en común de estas referencias o características de su teatro relacionadas a otros maestros del área.

⁴² Frases extraídas de las entrevistas realizadas a los actores a lo largo del proceso de escritura de esta tesis.

Jerzy Grotowski depuró su lenguaje hasta llegar a la siguiente afirmación:

“El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva.” (1999:13)

A primera lectura es muy difícil establecer algún punto de relación con el trabajo de Pérez, de hecho hay más puntos disidentes. Pérez gustaba de la escenografía, del maquillaje y el vestuario, su teatro era casi barroco, lleno de detalles y adornos. Sin embargo, en lo referido a la relación actor-espectador hay un punto en común, y en el carácter ritual de la misma. El contacto que se establece entre los seres humanos es, según Grotowski, la esencia del teatro, su núcleo, aquello que lo diferencia del resto de las artes. Para dar una nueva dimensión a la relación actor-espectador destruyó la separación física, haciendo partícipe al espectador de la escena. En el teatro de Pérez no es exactamente así, pero también involucra al espectador en la escena al compartirle desde el escenario todo el tiempo. Se puede afirmar que esto tiene su origen en Ariane Mnouchkine pues ella era quien afirmaba que el público es el mejor amigo y el peor enemigo del actor. Pero el origen del principio fue del actor polaco. La concepción revolucionaria de Grotowski fue dada a conocer como el Teatro Pobre, surgió a partir de una larga carrera de investigación donde finalmente concluyó que la instancia de laboratorio y entrenamiento era lo principal para la búsqueda del actor. Aunque sin maquillaje, trabajó la máscara facial y el gesto para evocar a los personajes. Estos principios los podemos ver en el trabajo de Mnouchkine y más tarde en el de Pérez, donde el entrenamiento físico es un factor primordial en la creación. Además de generarse todo un carácter ritual en torno a él, tiene un espacio y tiempo dedicado, no es mero acondicionamiento físico y mental, sino creativo y de expresión.

Referente ineludible para Andrés Pérez, fue Bertolt Brecht, a quien admiraba mucho. Brecht entiende al hombre como un ser social, el cual se conforma a partir de un flujo de acontecimientos en transformación y permanente contradicción. Él observa la historia y la realidad desde múltiples lugares, enfocándose principalmente en la marginalidad, la miseria humana, la lucha de clases y la explotación del hombre por el hombre. No podemos olvidar su condición marxista en su discurso político social. Desde esta concepción no pretende que

el teatro sea un lugar de culto sino un espacio para la reflexión y la crítica. Si bien no niega la función de divertimento del arte teatral, la diversión en su teatro será un vehículo para dar lugar a la crítica a través de la fábula (narración) y el trasfondo de ésta.

Brecht entiende el teatro y el arte como una herramienta teatral, es por eso que su teatro no busca generar la compasión ni la identificación sino la reflexión. Por concebir al hombre como un ser social y no como individuo, en sus obras sus personajes no serán observados desde la psicología sino desde la narración. El espectador no debe identificarse con los personajes sino discutirlos. (Brecht:1970; 37)

El actor Brechtiano *es un hombre que se asombra y nos asombra (...) No monstruo sagrado sino hombre entre hombres, que sugiere a sus semejantes un juicio, los invita a una discusión y suscita la réplica*".²³ (Weideli: 1973; 98)

Para Brecht el teatro debía transformarse en un hecho político. Aquí hacemos el primer alcance con Andrés Pérez. Si bien las formas que utilizaban ambos directores para contar su narración indagan en distintas estéticas. El aspecto social impulsado por Brecht y su teatro épico, se relaciona directamente con las bases teatrales de Pérez. Considerando sus primeros pasos con el TEUCO y el teatro callejero y de denuncia en plena dictadura militar hasta sus creaciones como Gran Circo Teatro: *Época 70: Allende; La consagración de la pobreza, Nemesio pelao 'que es lo que te ha pasao'; La Huida...* No es sólo el contenido político sino el carácter social, Pérez invitaba a observar al país, nuestros orígenes como chilenos y como seres pertenecientes a un universo latino. Profundizaba en temas como la marginalidad, la ausencia del padre, el origen. El acontecimiento teatral y el concepto de espectáculo es característico del teatro de Pérez, pero la función política y social siempre marcará su producción teatral, escogía sus obras de acuerdo a un momento, a una historia a observar su país.

El actor Brechtiano trabaja con dos elementos claves, el primero es con el fenómeno de extrañamiento, propuesta central del teatro de Brecht. Esta teoría impide al espectador identificarse con lo que ve pues se le hace notar con la representación que lo que observa es un espacio ficcional, no es real, lo que busca es que el espectador reconozca lo que ve para poder tener la capacidad de transformarlo. Por medio de episodios por cuadros y no una

historia lineal, canciones que interrumpen la trama, prólogos, epílogos, música, gestos y consejos que los actores otorgan al público. Para que este efecto de extrañamiento funcione el actor debe dejar al descubierto su oficio y no encarnar un personaje. El actor es consciente de su condición de actor así como también lo es el espectador. Sin embargo, no se limita al trabajo actoral sino que se amplía a toda la puesta en escena. A través de este método se develan las problemáticas e injusticias que atraviesan a la sociedad otorgándole esa función política al teatro.

Si bien, Pérez trabaja bajo la premisa de la emoción como la herramienta principal del actor, encontramos varias similitudes en la utilización de la música, de trabajar desde el estereotipo y no la psicología, la referencias a la farsa medieval y al teatro de oriente, y por sobre todo desde el gesto.

El gesto es Brecht es la herramienta a través de la cual se construye y comprende un personaje. Es el contacto del actor con la realidad, de donde se nutre para evocar lo que Brecht denominaba el Gestus social, que vendría a ser lo esencial de un personaje traducido en un forma física clara y precisa. Dejando fuera la psicología. El actor traduce su comportamiento en gestos los cuales serán su patrón en la representación. Para Andrés Pérez el gesto será capaz de sintetizar no solo un comportamiento sino que una emoción.

Por su parte en Artaud, Pérez encuentra otro gran referente de su teatro, siendo éste junto a Brecht uno de sus principales inspiradores.

Antonin Artaud establece un paralelo entre el significado de la alquimia y el teatro, afirma que si la alquimia es el doble espiritual de una operación que ocurre en el plano de lo concreto, el teatro es el doble de la realidad. Importante es destacar que no se refiere a la copia de una realidad cotidiana, simple y banal, sino a una nueva realidad insubordinada y primitiva “... donde sus postulados, de la misma manera que los delfines, toda vez que asoman su cabeza, vuelven rápidamente a desaparecer en lo profundo de las aguas” (Artaud; 2003: 47) Esto implica la constante búsqueda de aquellos postulados y formas que darán vida al teatro.

En palabras de Jorge Dubatti (2008:76):

La concepción del teatro en Artaud siempre es correlativa de la concepción del mundo. Artaud posee una concepción de mundo metafísica, que percibe el espesor de la realidad como heterogéneo. Hay una realidad objetiva, medible y de relación directa, pero hay además otro espesor, que Artaud nombra de muchas maneras y recurriendo a sistemas discursivos diversos: las religiones, la filosofía, la antropología.

-
Esta búsqueda exige un rigor extremo, rigor que Artaud denominara como crueldad, entendiendo el significado de esta palabra en un sentido amplio y no en el que se le asigna normalmente “(...) Desde el punto de vista del espíritu, crueldad alude a rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, total” (Artaud: 2003; 99)

Dubatti dirá que “La ‘Crueldad’ implica un giro epistemológico: regresar a la visión del misterio, de lo arcaico, del pensamiento salvaje, al reencantamiento del mundo, a una concepción de la vida ‘apasionada y convulsiva’”. (2008:77)

¿Cómo reinventar el arte teatral?, era la búsqueda de Artaud, para este objetivo era necesario romper con la cultura establecida, volver al origen y otorgar al teatro un nuevo lenguaje autónomo que elimine la palabra y sólo tenga efecto en el espacio teatral. Eliminar la palabra no significa el silencio o mutismo sino una nueva forma de decir, nuevas sonoridades que se articulen en el espacio escénico y que apelen a un idioma relacionado directamente con los sentidos y no con la escritura de algún texto. Para esto es necesario despertar al inconsciente reprimido, por estas razones todo acto en escena será cruel entendiendo la crueldad como rigor. Y si de rigor se trata, Andrés Pérez no se queda atrás. Mucho de los aspectos aquí señalados los encontramos en su teatro bajo una interpretación personal que da paso a una poética propia, pero que sin embargo, encuentra raíces en estos conceptos. El rigor, la disciplina y la decisión son elementos fundamentales para quienes trabajaban con Pérez. La búsqueda para la interpretación siempre estaba conectada a los sentidos, a las emociones, a reencontrarse o más bien descubrir ese universo paralelo de la realidad. Si bien en su teatro se mantiene la palabra escrita, ésta se redescubre en escena, no es la palabra por la palabra, sino siempre un punto de llegada luego de un intenso recorrido emocional. Andrés Pérez trabajaba sobre la base de la espectacularidad, en relación a un

teatro absoluto que recupera o se coge de numerosos recursos para su composición. En Artaud, la forma del teatro de la Crueldad resucitará “(...) *una idea del espectáculo absoluto, en el cual el teatro recupere del cine, la revista, el circo y la vida misma, aquello que siempre le perteneció (...) una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados para darles un nuevo sentido*”. (2003: 85).

Tanto en Artaud como en Pérez, el teatro abordará temas contingentes será un teatro se masas que se realizará en espacio amplios, galpones, bodegas o al aire libre en el caso de Pérez. Este espacio pertenecerá al hombre total, no tan solo social, es el espectáculo quien rodea al hombre y lo hace parte del espacio teatral. La comunicación de esta manera es inmediata, el convivio se hace presente desde el primer momento y no existe ningún obstáculo entre medio. El Teatro de la Crueldad se encuentra entre el gesto y el pensamiento, el gesto es signo en el cuerpo del actor y el pensamiento en la deformación de la palabra (gritos, entonaciones...) En el caso de Pérez se traduciría el signo en el cuerpo del actor y el pensamiento en la emoción de la palabra.

En ambos teatros la presencia del actor es relevante, éste ya no representará personajes, sino más bien tipos y arquetipos, lo que da paso inmediato a la máscara como herramienta. Escribirá Artaud “(...) *las diez mil y una reproducciones del rostro construidas en forma de máscara podrán titularse y catalogarse de tal modo que intervengan directa y simbólicamente en el lenguaje concreto de la escena, con independencia de su utilización psicológica particular*”. (2003: 92)

Ya nos hemos referido a la utilización y significado de la máscara en el teatro de Pérez, la idea de vaciarse y ser habitado por un alma nueva, Willy Semler lo expondrá de la siguiente manera:

“Le ha pasado a usted que cuando actúa muy cómodo y muy identificado con el personaje y muy inspirado y muy etc., etc., logra un registro interno, una sensación en la columna o en el estómago quizás. Ese registro está además directamente asociado con estados del alma, simples y complejas pero únicos; y como si fuera poco tienen consecuencias en las posiciones y usos externos del cuerpo y en gestos claves e identificables del rostro; bueno, algo así es la máscara”. (AAVV., 1989a:7)

Sin duda el actor era el elemento central del trabajo tanto de Pérez como de Artaud, éste último afirmaba que el actor debía llegar al trance, a la correcta interpretación y para eso la preparación del ejecutante es primordial. El actor debía tener una preparación “(...) semejante a la de los bailarines, atletas, mimos y cantantes” (Sontag: 1976; 29) para eso debe recibir “(...) una preparación opuesta al método usual que no les enseña a moverse ni a modular la voz como sea para hablar (el actor también puede gritar, gruñir, cantar, orar)” (Sontag: 1976; 34)

Para Artaud el actor es un atleta del corazón, frase que escuchamos más de alguna vez de la boca de Pérez, para eso basa el trabajo del intérprete en la respiración, conociendo ésta puede profundizar en sus sentimientos y transformarse en ese atleta. Como vemos la preparación física, la respiración, el gesto, el rostro y la palabra serán los pilares fundamentales de la formación de un actor Artaudiano.

Dubatti aclara que “*Para Artaud el cuerpo del actor opera como lugar hierofánico y como jeroglífico*” (2008:75) Hierofánico ya que tanto su lugar como el del teatro es sagrado, y jeroglífico porque su cuerpo se constituye como un signo donde cada movimiento se implanta de manera autónoma y que en su conjunto forman un nuevo lenguaje.

En Artaud el actor debe realizar su trabajo como un acto irreplicable, donde todo su ser está volcado a la realización de un gesto, no mecánico, sino simbólico y actitudes grupales e individuales. Esto nos remite cercanamente una vez más a la evidencia de la que tanto hablaba Andrés Pérez, cuando todo está en sincronía, el actor está donde debe estar, todo se alinea, se renace, se redescubre el teatro.

Y si hacemos referencia a Bertolt Brecht y Antonin Artaud, no podemos obviar a Peter Brook, pues éste de algún modo aglutina ambas poéticas y reúne de diferentes maestros y concepciones de teatro su propia poética, y que en conjunto son pilares para la construcción poética de Pérez.

Si exploramos sobre el rito derivamos inmediatamente en Peter Brook y su teatro. El director inglés a lo largo de toda su trayectoria deja evidenciar tres fases: el teatro de las imágenes, el teatro de la perturbación y el teatro de la inmediatez. La primera etapa se caracterizó por una prolífica producción, donde dirigió obras de gran variedad y donde el sustrato en común que caracterizaba las puestas en escena era una estética visual impuesta

por el director donde existía un gran despliegue del artificio teatral: escenografía, vestuario, iluminación... que establecía una separación entre el público y la escena. En los años '70 Brook replanteó su fórmula escénica y empezó a preocuparse más por el trabajo del actor. Buscaba un teatro más vivo e inmediato que fuera capaz de integrar diferentes niveles dramáticos, desde lo sagrado (ligado al rito) a lo tosco (ligado a lo popular). Esto contrajo un proceso de depuración que paulatinamente fue eliminando todo exceso de ornamentación hasta concretar su indagación en el contacto actor-espectador desde el punto de vista humano y espacial. En su tercera fase el director tuvo la pretensión (y lo logró) de formar un elenco internacional estable de artistas para dedicarse no sólo a la vertiente artística del teatro, sino a su raíz antropológica. Dentro de los conceptos fundamentales que desprenden del trabajo de Brook en relación con el trabajo del actor está la transparencia, la integración de lo interno y lo externo, y la sensibilidad, que en ningún caso puede considerarse como una metodología de interpretación sistematizada, y el mismo se encarga de recordarlo *“no hay recetas”, “los métodos deben cambiar siempre”*. (Ruiz, Borga; 2008: 339)

Si vamos a Pérez nos encontramos con muchos puntos de similitud con el trabajo del director inglés. En primer lugar, si bien Andrés nunca estableció una distancia entre el espectador y el actor, en sus primeros trabajos de teatro callejero se podía ver que su interés iba más por el despliegue escénico y la estética visual del mismo. Al igual que Brook su mirada estaba en el montaje global y su propuesta estética por sobre el actor. Posteriormente y tras sus años de trabajo con Ariane Mnouchkine, Pérez fija su atención en el trabajo del actor, y una vez más al igual que Brook comienza su investigación en torno al trabajo del actor, siempre manteniendo el rito sagrado, eso de invocar al personaje, pero nunca generando distancia con el espectador, quien puede identificarse con cada personaje que ve en escena. Mencionamos más arriba que uno de los conceptos fundamentales para Brook son la transparencia y la integración de lo interno y externo. Nos referiremos en mayor profundidad en estos conceptos. Transparencia implica un estado de apertura físico, emocional y mental que permite al actor comunicarse con el público de forma inmediata, humana y viva. Al igual que Pérez, el director inglés no concuerda con esa noción de construir el personaje pues de alguna manera, bajo este prisma el actor queda por detrás de una armadura que impide la comunicación verdadera con el espectador. Lo que sugiere

Brook es que en ese viaje hacia el personaje y su preparación lo que debe hacer el actor es vaciarse, dejar de lado tanta racionalidad y las formas aprendidas de forma mecánica y codificada. La comunicación entonces se dará sólo cuando el actor es capaz de profundizar en la esencia humana por medio del texto y el personaje. Esta idea Brook la sintetiza de la siguiente manera:

(...) la preparación de un personaje es exactamente lo opuesto a construirlo; es demolerlo, quitar ladrillo a ladrillo todo lo que constituye la musculatura del actor, las ideas e inhibiciones que se interponen entre él y su papel, hasta que un día, como una poderosa ráfaga de aire fresco, el personaje invade todos sus poros. (Brook: 2001; 25)

Esto no es sino la emoción de la que tanto habla Andrés Pérez, en su metodología como hemos podido apreciar a lo largo de este capítulo, existe la misma idea de que el actor debe vaciarse para subir al escenario, como también la concepción de que el personaje no se construye, de esta única manera el actor puede ser habitado por el personaje y no ser víctima de esta armadura que plantea el director inglés. Así bajo el prisma de Brook, cuando el personaje invade todos los poros del actor es porque está cargado de una emoción pura y verdadera.

Por otra parte el concepto de transparencia implica la relación entre los impulsos internos del actor (sicológicos, emocionales y mentales) y los externos que deben ser correspondientes (formas corporales). Desde ambos puntos, es decir, una determinada emocionalidad debe corresponder a un comportamiento físico, como una forma externa debe responder a cierta conducta interna. Tienen relación con la conexión orgánica entre la esfera interior y exterior del actor. Dirá Brook que el verdadero actor sabe que la auténtica libertad se produce en el momento en lo que procede del exterior y lo que sale de dentro forman una perfecta combinación. Esto claramente responde al concepto de evidencia que tanto valor le daba Pérez. Recordamos: eso de estar en el momento justo, con la emoción justa, cuando todo se alinea y armoniza y es evidente, el personaje aparece, la escena aparece, la comunicación aparece. Al igual que Pérez, Peter Brook también trabajó mucho desde el exterior al interior logrando resultados fascinantes en la conexión interna de los actores. Y también planteaba que el actor, igualmente debe estar sensible y consiente a los estímulos externos que le

puede ofrecer su compañero y el público. Es decir, el actor debe ser capaz de reaccionar, crear y componer su actuación adaptándose momento a momento a la vivencia que percibe. Según el director inglés, ahí reside la esencia del teatro, en hacer de él un espacio para una comunicación verdadera, que sea recíproca y viva entre actores y espectadores. Y sobre esto Andrés Pérez Araya añade un elemento más: la fiesta. (A la que hicimos referencia al inicio de este capítulo)

Este es otro concepto que no queda ajeno al director chileno, la fiesta, el teatro social y popular. Uno de sus preceptos más importantes fue precisamente el compromiso social. Sus temáticas no estaban ajenas a la contingencia social y era claro su interés por las clases más marginales, es parte de su poética, incorporar espacios marginales y concebirllos melodramáticamente. Se habla de su teatro como popular pues se asocia a una cantidad de códigos que remiten en una chilenidad. Sin embargo no siempre parece centrarse en problemas vinculados a lo nacional, a veces incluso, pareciera alejarse completamente; pero la forma de llegar a ese público, aunque sea con textos tan complejos como *Madame de Sade* de Mishima, lo populariza a través de una estética que es cercana a todos por su materialidad, y por otro lado lo conjuga con la autenticidad de los personajes, nunca se queda con el estereotipo del marginal, trabaja la esencia del humano sea cual sea su origen social. La pretensión de Pérez fue convertir la experiencia de asistir al teatro en una experiencia grata y placentera, su invitación era disfrutar de la fiesta teatral y no como un compromiso de una experiencia traumática como lo fue en los años '70. Todo esto se refleja en su modo de conciliar la relación de equipo basada en generar una convivencia con un fuerte espíritu comunitario que luego es traspasada al público. La fiesta teatral es para celebrar y levantar el ánimo.

En sus obras no existía el travestismo cultural, en *Madame de Sade*, los actores que interpretan los roles femeninos dejan ver su masculinidad todo el tiempo; en *La Negra Ester*, se hizo presente y evidente la marginalidad de un puerto y la tristeza en los ojos tras las prostitutas que alegres reciben a los clientes; y en *Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado?* deja ver la orfandad que encarna un niño sin apellido. En ambos montajes privilegia entornos marcados por desarraigo, marginalidad, abandono donde siempre están presentes el amor, el humor, el vino. Así como en estas obras en todas se puede ver la identificación

con lo nacional, con las raíces, con la espontaneidad. Por eso es más coherente hablar de una cercanía de lo profano con lo sagrado, y una vez más nos asimos a Peter Brook. Ese teatro tosco que describe Brook lo tenía Andrés, en su teatro lo manchado y lo tosco buscan la belleza y la tiñen de carnaval, sale a las calles o encuentra lugares no convencionales y los sacramenta para hacer teatro. Y por otra parte lo sagrado siempre presente en toda su trayectoria, la fiesta era parte de este rito espiritual donde la conexión con el oficio asume un carácter místico difícil de describir para quienes participan de ello, pues trasciende a un plano no terrenal y luego aterriza y estalla en el escenario.

Continuamos indagando en el método y en sus referentes, finalmente todo método apunta hacia lo mismo y tiene el mismo punto de llegada que es lograr la verdad escénica, planteamiento conceptualizado por Stanislavski y que sirvió de guía para todos los directores que vinieron después. Pérez y Stanislavski en apariencia distan mucho, la primera gran diferencia es que Pérez partía desde la emoción y el director ruso desde la acción, sin embargo, en un punto estas dos se juntan indisolublemente. La caracterización para Stanislavski era un proceso posterior y para Pérez era el inicio, Stanislavski establecía una cuarta pared donde el público quedaba absolutamente alejado, el actor debía trabajar por él, no para el espectador (en la gestación del montaje) mientras que en la metodología de Pérez el público se transformaba en el mejor amigo y enemigo del actor y había que hablarle directo a los ojos, involucrarlo (herencia de su trabajo con Mnouchkine). Sin embargo existen puntos de encuentro, la evidencia que buscaba Pérez para Stanislavski se traducían en los “*momentos de fusión*”, donde el actor y el personaje se identifican, lo denomina así “*percibirse en el papel y percibir a éste dentro de uno mismo*” (Stanislavski; 1993: 323), en palabras de Pérez sería “vaciar, dejarse inundar por el personaje”. Stanislavski habla de una partitura física y rigurosa que debe conciliar con la vida espiritual del personaje: “*paralelamente a la línea ininterrumpida de las acciones físicas, dentro de mí se anima y se desarrolla otra línea de la vida espiritual, que se origina en la línea física y coincide con ella*” (1993:320) En el trabajo de Pérez es lo mismo pero a la inversa, paralelo a la línea de la emocionalidad se desarrolla una partitura física consecuente. En ambos casos se establece una partitura rigurosa que debe ser respetada y donde la vivencia hace que los personajes cobren vida en cada representación.

II. PRODUCTIVIDAD DE *LA NEGRA ESTER* EN PROCESOS POSTERIORES EN EL TEATRO CHILENO ULTERIOR

Ya nos hemos referido sobre las repercusiones de este montaje y del trabajo de Pérez en la escena nacional, en las siguientes líneas trataremos de vislumbrar cuáles son los aportes concretos que entregó el director al teatro chileno y la significancia de este espectáculo en particular. Trataremos de reconocer la huella del director en el teatro chileno de hoy, ver si existe en lo concreto o quedó en el imaginario teatral de quienes ejercen el oficio y en los espectadores.

3.1 Productividad de *La Negra Ester* en los procesos posteriores para los actores

Todos los actores coinciden en que la experiencia de haber trabajado con Pérez ha influenciado absolutamente en la manera de enfrentar su trabajo hoy. Evidentemente las experiencias varían mucho pero no hay ninguno que no esté agradecido de lo que aprendieron del director. Y al consultar sobre cuál es la obra con la que se quedan de todas en las que participaron, tanto el elenco original como los reemplazantes que vinieron después coinciden que *La Negra Ester* es sin duda una de las experiencias más mágicas y completas. Seguramente este fenómeno se da por lo que significó la obra a nivel de la convocatoria popular, una pieza que quedó instaurada como un ícono, y que brillaba por sí sola. Otras obras como el *Popol Vhú*, *Madame de Sade*, *Época 70 Allende*, entre otras, también son consideradas como referentes importantes para muchos.

Actores contemporáneos a Pérez o que trabajaron con él en sus inicios tienen muy presente hasta el día de hoy sus enseñanzas. María Izquierdo y Rodolfo Pulgar dicen no saber enfrentarse de otra manera a un proceso teatral si no es por medio de la improvisación y el texto en mano, sin ese espacio de creación y esa libertad no conciben el teatro. Hoy en muchos procesos no existe ese espacio, las formas y los tiempos para la creación se han visto reducidos, la vida va más rápido, acelerada y no hay tiempo para probar todos los personajes, ni improvisar por cinco horas una escena, pero de alguna manera ellos se las ingenian para asirse a su metodología. Rodolfo Pulgar afirma que con Andrés él aprendió a

conocerse como actor, a escucharse, entonces cuando carece de un director que lo guíe por el camino, él lo busca, invocando a Andrés sabe por dónde seguir.⁴³ Evidentemente esto no significa que sólo sea Pérez quien les hay dejado huella, ni que sea esa forma de enfrentar el trabajo el único camino, pero siempre hay algo que se atesora y se guarda.

Fernando Gómez Rovira nos cuenta muy emocionado:

“(…) yo tuve una relación y una complicidad con él, que para nuestro trabajo, de verdad fue muy especial (…) las cosas que yo hablé con él en lo más profundo de la intimidad las valoro y me ayudan hoy día a sostener mucho de mis trabajos en términos de creencia, en términos de mirada, de creer y mirar de verdad que hay detrás de tal o cual cosa, porque esa mirada, esa creencia, ese punto de vista me lo enseñó Andrés Pérez.”⁴⁴

Algunos se quedan con el trabajo con texto en mano, pues el no limitar al actor a un texto, el darle la posibilidad de explorar con el texto, dejar que este llegue por consecuencia de miles de formas diferentes, les ayuda a comprender el personaje mejor y darle más posibilidades. Otros se quedan con el trabajo desde la emoción, y el punto de partida de su trabajo siempre será ese. Otros asumen la disciplina y la mística como estamento es su vida profesional. Y para muchos la Evidencia es el concepto que más les ha hecho sentido y que por supuesto siempre buscan encontrar a la hora de trabajar. La metodología que aprendieron con Andrés tenía que ver con la humildad más grande, de ceder a otro actor, de confiar. Era un hombre profundamente solitario, y a la vez profundamente conectado con la gente, necesitaba eso, de la gente. Era parte de su método, compartir con sus compañeros tras una jornada de trabajo

“(…) para mí un buen director es el que te ayuda a hacer nacer ese personaje y no te dice como tienen que hacerlo, sino que te conduce y te hacen salir de ti lo mejor, o lo peor para ese personaje, no te dicen cómo hacerlo (…) eso hacía Andrés”⁴⁵

⁴³ En entrevista personal realizada el 20 de enero del 2012.

⁴⁴ En entrevista personal realizada el 25 de abril del 2013.

⁴⁵ Frase otorgada en entrevista personal del actor Iván Álvarez de Araya, último intérprete de Roberto Parra en *La Negra Ester*, bajo la dirección de Andrés Pérez. El 6 de marzo del 2013.

Sin embargo, pareciera ser que el aprendizaje de Andrés Pérez quedó encapsulado en el interior de cada actor y hacen uso de él de manera individual. Algunos que se han dedicado a la docencia han tratado de traspasar parte de este método o ética teatral a sus alumnos, pero en la praxis es poco lo que se ve. En el reflejo de la escena nacional tampoco es mucho lo que se traduce, algunas resonancias a su estética, pero pareciera ser que esa estética que acompañó a la gran mayoría de los montajes de Andrés se fue con él.

“El Andrés decía que había que vivir la vida como si uno estuviera escribiendo su propia leyenda, yo me acuerdo haber sentido que me sentía muy feliz, muy plena, igual me complicaba algunas veces por el proceso creativo; pero era muy placentero conducido por él, muy amoroso, muy afectivo, sin ser una persona de tocarte y decirte te quiero, pero era muy afectivo la suma, muy comunitaria”⁴⁶

3.2 Cuál fue la importancia de *La Negra Ester*. Por qué es considerada un referente del teatro nacional.

*“La Negra Ester en la terraza del Caupolicán con Roberto Parra interpretado por Boris Quercia. Y como ciento de miles de espectadores, a mí también me cambió la vida, para mí mi vida es antes y después de ella.”*⁴⁷

La Negra Ester marcó un cambio de época, la fecha de su estreno coincide con la apertura a la democracia en el país tras 17 años de dictadura. Sin bien la renovación estética o en propuestas de dirección se venía produciendo desde antes, en el año 84 con Ramón Griffero y otros grupos, incluido el mismo Andrés Pérez con su teatro callejero; este espectáculo marcó toda una generación. *La Negra Ester* produjo un fenómeno sociológico en torno al teatro pues nadie queda ajeno a ella, y por primera vez una obra teatral logra tanta y tan variada convocatoria. Tras su fallida temporada en la plaza de Puente Alto, se traslada al cerro Santa Lucía, con la intención de continuar esta propuesta de Pérez de trasladar el teatro a espacios marginales, no pensados para la escena, pero se genera este fenómeno sociológico y comienza el estallido y el éxito. Curiosamente el público, no todo, pero

⁴⁶ Palabras de la actriz Mariana Muñoz extraídas de la entrevista personal otorgada el 8 de marzo del 2013.

⁴⁷ Frase del actor Fernando Gómez Rovira otorgada en la entrevista personal.

mayoritariamente, que va a ver la obra es un público de clase media, clase alta, más burgués, es decir, este fenómeno de lo popular lo comparten distintos sectores de la sociedad. Con *La Negra Ester* se instaura lo popular desde diferentes prismas primero que todo, hay una ruptura de los espacios convencionales, hay salas donde uno sabe que va determinado tipo de público, y al romper con esa convención queda abierta la posibilidad de que vaya todo tipo de personas; aparece el concepto de festividad y carnaval, el rescate de lo folclórico, una fiesta de los actores, de la música en vivo, una fiesta en sociedad. Las temáticas de la obra también son un aporte a lo popular, existe en ella un elemento de marginalidad, de no racionalidad, de mostrar a los personajes desnudos en sus carencias y en sus afectos. Estos elementos pueden apreciarse en todas las obras de Pérez: *La Negra Ester*; *La consagración de la pobreza*; *Nemesio pelao ¿qué es lo que te ha pasao?*; *El Desquite*, entre otras. En otras, por ejemplo el *Popol Vhú* la temática se conectaba con lo religioso en cuanto al libro maya, pero también mantenía la fiesta en escena, la fiesta del cuerpo, de la expresión, no sólo del lenguaje hablado.

El arte dramático –escribe F. Gémier- debe dirigirse a todo el pueblo. Este término no incluye, para mí, únicamente a la clase popular, sino a todas las categorías sociales a la vez, a sabios y artesanos, a poetas y comerciantes, a dirigentes y gobernadores; en una palabra, al conjunto de la vasta familia de los poderosos y los humildes. (En Pavis; 2008: 448)

Tanto Eduardo Guerrero como Marco Antonio de la Parra al referirse a lo popular apuntan a este aspecto fundamentalmente, a la amplia convocatoria que lograba Pérez con sus espectáculos, sobre todo con *La Negra Ester*, indudablemente no niegan el significativo aporte que tiene su propuesta estética. Y coinciden con Pavis, quien dice respecto al teatro popular, como se invoca actualmente, que es una noción más filosófica que estética:

(...) la sociología de la cultura define de este modo el arte que está destinado a las capas populares y/o proviene de ellas. La ambigüedad llega a su máximo cuando nos preguntamos si se trata de un teatro surgido del pueblo o para destinado a él (...) (2008: 459).

Por su parte Juan Andrés Piña, considera que la popularidad de Pérez se encuentra en relación a las temáticas que podemos llamar populares referidas a la cultura de las clases bajas, de ciertas marginalidades, en ese sentido se puede hablar de popular, pero en el sentido de la convocatoria, considera que el teatro de Pérez no llegaba todo el mundo, y siempre fue la clase media hacia arriba quien pudo disfrutar de sus espectáculos. Nosotros coincidimos con ambas cosas, y como plantea Pavis, la mejor manera de vislumbrar esta ambigüedad que plantea lo popular, es observando qué nociones se oponen al teatro popular. Y encontramos muchas coincidencias con el trabajo de Pérez: no es elitista ni docto; no es literario, rompe con las formas dramáticas lineales; se opone al teatro burgués y comercial; se opone al teatro a la italiana, rompiendo con los lugares y formas convencionales de concebir el espacio teatral; se opone al teatro político que pretende transmitir un mensaje político, preciso y unívoco, al contrario, deja muchas más capas de lectura, donde la política es una más, que no pretende ser una lección moral.

Pensamos que *La Negra Ester* conglera todos estos aspectos y que en términos generales cuando se manifiesta el deseo del carnaval, de salir a la calle a celebrar, es cuando se instaura como un referente del teatro nacional. Nos asimos de las palabras de Eduardo Guerrero cuando dice: “*La Negra Ester debe considerarse como uno de los espectáculos más significativos del teatro chileno de los últimos tiempos, pues le inyectó vitalidad a nuestra escena*”⁴⁸ Y es que este montaje no sólo propuso una renovación a nivel estético y de las resonancias teatrales y artísticas que contrajo, sino que a nivel social produjo una efervescencia cultural generando una nueva relación entre el espectador y la obra nunca antes visto. El rescate de la chilenidad a través de los aspectos folclóricos y la fiesta hacen de este montaje algo único. Pero por sobre todo, y quizás desafortunadamente para los intereses de esta tesis, que es encontrar cuáles son los aspectos netamente relacionados con el arte del teatro y el actor los que hacen de esta pieza un referente teatral; es el aspecto sociológico el que pesa con mayor fuerza. Como manifiesta Jorge Dubatti:

(...) no todo mundo ni toda poética son posibles en un tiempo y territorialidad. Toda concepción de teatro es a la vez necesaria y relativa: necesaria para su

⁴⁸ En entrevista personal realizada el 30 de abril del 2013.

territorialidad-historicidad, relativa respecto de otras concepciones históricas (2010: 143)

Nadie podría asegurar que si fuese hoy el estreno de esta gran obra tendría la misma repercusión que en los años donde surgió, y pese a que siga girando por escenarios nacionales, ya no es lo mismo, por el contrario, para muchos ha tomado un carácter más de un clásico, como puede ser *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre, a la que se le debe respeto y admiración.

Finalmente *La Negra Ester* es en realidad un pretexto para que los actores y el propio Andrés Pérez den rienda suelta a múltiples lenguajes escénicos y a una creatividad excesiva. *“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”*.⁴⁹

3.3 Productividad en procesos posteriores para el teatro chileno.

*“El fallecimiento de Andrés Pérez pone fin a un período de la escena caracterizada por la recuperación de antiguas y masivas formas teatrales y del planteamiento de ciertos temas y personajes de la historia nacional”*⁵⁰

Estas líneas manifiestan la opinión de muchos frente a la pregunta de dónde quedó Andrés, y cuál es su aporte al teatro chileno. Tanto teóricos, especialistas en la escena nacional, como actores que trabajaron de la mano de Pérez coinciden en que la muerte del director se llevó consigo un estilo y una forma de enfrentarse al teatro. En resumidas cuentas pareciera ser que no ha quedado huella de este trabajo tan espectacular y prometedor. Marco Antonio de la Parra se pregunta qué pasó, a dónde fue toda esta estética que desarrollo Pérez, se pregunta qué escuela deja Andrés Pérez más allá de la figura emotiva, de la figuración casi popular, de “Santo del teatro”⁵¹, sin ir más lejos la conmemoración del teatro nacional es el día de su muerte.

⁴⁹ Fragmento extraído del sitio oficial del crítico y teórico Eduardo Guerrero del Río: <http://www.eguerrero.cl/?p=358>

⁵⁰ COLORIDO, CHILENO, POPULAR Por Juan Andrés Piña. Texto facilitado por el propio autor.

⁵¹ Expresión dicha por Marco Antonio de la Parra en entrevista personal realizada el 23 de abril del 2013.

Pérez consiguió entregar un concepto escénico, un mundo distinto, de leyes propias y originales que ampliaron su significación en la mayoría de sus montajes. Pero su estética no deja las secuelas que se esperaría, no hay escuela, él mismo no tuvo tiempo de hacerla, o más bien no tuvo interés, y la escuela dentro de la compañía tampoco generó discípulos que hayan proyectado su trabajo en el tiempo. Podríamos preguntarnos si Pérez ha estado entre los mejores directores de teatro del siglo pasado en Chile, la respuesta es clara cuando observamos sus trabajos, puestas memorables con un gran aporte estético y una manera de concebir la dirección y al actor desde otro prisma desconocido en Chile. Era un maestro que mientras estuvo vivo actuaba sobre sus discípulos y transmitía, se podía ver dentro de sus montajes como su gente se movía dentro de ese lenguaje y se sumaba de manera enigmática a sus propuestas, pues él contagiaba e irradiaba confianza y un amor desenfrenado por el quehacer teatral. Pero da la sensación de que esa línea proveniente de Ariane Mnouchkine, y acondicionada a la realidad del país, esa disciplina hoy nadie la está trabajando. Se perdió el trabajo de la máscara, la espontaneidad y rigurosidad en la escena. De la Parra se pregunta, ¿aprendió Horacio Videla, Willy Semler, Aldo Parodi?, menciona a estos actores – directores porque eran a su juicio los más capaces de darle continuidad a esta propuesta. En defensa de los actores mencionados y otros, podemos aseverar que efectivamente si aprendieron, pero sus formas de enfrentar el teatro ha ido variando, como mencionamos más arriba, algunos se asieron del trabajo sobre la emoción, otros asumieron el ritual y la disciplina como lo más importante, otros se aferraron al concepto de la evidencia, pero efectivamente prácticamente nadie se sumó a la estética que proponía Pérez, es posible encontrar algo de eso en el teatro callejero del grupo Los Mendicantes, pero donde el trabajo actoral no cobra gran importancia. Y en el grupo Aracataca Creaciones dirigido por Malucha Pinto, que sobre todo destaca el valor social y la fiesta popular que resaltaba Pérez. Con esto no queremos decir que estemos a la espera de otro Pérez, ni que alabemos una copia del director, sino más bien ver el reflejo de sus propuestas y método en el escenario nacional.

Sin embargo, y pese a esta ausencia de una huella directa y concreta, hay elementos que se incorporaron en la escena chilena y que se le pueden atribuir al director. Juan Andrés Piña distingue dos rasgos primordiales, pero los atribuye a una generación de directores a donde Pérez pertenecía y no exclusivamente a él. Uno es en relación a los textos dramáticos, esta

generación de creadores se caracterizó por tomar textos no dramáticos ni dramatúrgicos necesariamente y transformarlos en textos escénicos, usando una serie de códigos en sus puestas en escena. Eso se puede ver hasta el día de hoy, la diferencia que hace el crítico es que muchas veces resultan caprichos y en otros casos aciertos. La segunda característica es que hay un afán por la recuperación por una mirada de lo chileno, y eso sigue siendo obsesión, y no lo chileno como una mirada de una denuncia socio política evidente como fue a finales de los '70 y '80, sino una mirada más rota, más poética, una mirada viendo los conflictos más profundos de la sociedad chilena más que lo que se veía en la superficie, más en la familia, la historia pasó a pesar más en las historias personales. Y eso ha seguido en el tiempo, mal que mal, todos los grupos de teatro siguen preguntándose lo mismo. Cabe hacer la distinción que dentro de esta generación conformada por nombres como Ramón Griffero; Alfredo Castro, Rodrigo Pérez; entre otros; donde todos tenían una mirada distinta respecto al trabajo teatral de la puesta y del tipo de lenguaje que se podía usar, el lenguaje que estructuraban sobre el escenario. Al crítico le parece, y coincidimos con su visión, que el más transparente con su puesta, el más nítido, el más popular, el menos intelectual y, por lo tanto, el más masivo también era Andrés Pérez.

Vale destacar también la elección de textos que el director se encargó de llevar a escena, textos con claros tintes melodramáticos reivindicando el género desde su aspecto popular-carnavalesco y la identidad latinoamericana. Textos sintéticos, precisos, que rompen con la unidad de tiempo y lugar pudiendo transcurrir en un solo parlamento meses y hasta años de historia. Las emociones y estado de sus personajes saltan de una a otra sin transición, y prima en sus obras el relato de acción aunque utilice el monólogo como recurso recurrente, los personajes hablan de sí mismos y de los demás sin censurarse, hacen visible lo que se dice y lo que no se dice ilustrando los estados y acciones no desde la psicología.

(...) El aporte extraordinario de Pérez es haber rescatado en su puesta toda la potencialidad del melodrama popular europeo y de algunas de sus vertientes latinoamericanas que mantuvieron la ligazón con el teatralismo del carnaval y el circo (argentina, brasilera, colombiana, mexicana) (...) sus personajes cumplen con la propiedad del melodrama de ser jeroglíficos de lo psíquico. (Hurtado; AAVV., 2001: 166)

Por su parte, Eduardo Guerrero, destaca el valor del teatro callejero como herencia directa del trabajo de Pérez, fue uno de los primeros en salir a la calle y posteriormente en insistir en la utilización de espacios no convencionales y adaptarlos para el teatro. Pérez trabajó al aire libre, *La consagración de la pobreza* fue estrenada en el anfiteatro Griego del Parque Juan XXIII; *El desquite* en la Casa amarilla de la Estación Mapocho (en la actualidad centro cultural); en otras ocasiones se apropió de espacios abandonados para transformarlos en salas teatrales, el Teatro Esmeralda y las controvertidas bodegas teatrales de Matucana. Esa condición sigue estando presente hoy, cada vez el teatro busca lugares donde desarrollarse fuera de los espacios tradicionales, sin duda la referencia directa está ahí. Según Pedro Celedón “*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*” (1996: 12)

Otro aspecto importante a destacar y que quizás es menos evidente es la influencia que generó el trabajo de Andrés Pérez en el escenario musical. El músico Cuti Aste nos cuenta⁵²:

(...) Yo hice un programa sobre la cumbia recién lo filmamos, se está editando, saldrá en UCV TV, recorrimos todos países de Latinoamérica, dos países de África, y cuando llegamos a Chile me llamó la atención saber que mucha gente que se está dedicando a la nueva cumbia chilena había tenido mucha inspiración en el teatro, en el teatro callejero, en Andrés Pérez, y que muchos de ellos me habían visto a mí tocando cuando eran niños, me habían visto tocando el saxo, el acordeón y otros instrumentos, no recuerdo, de ahí como que nació esta onda media búlgara, escandinavas, la cumbia de los Balcanes. Yo no sé si fuimos nosotros, pero yo recuerdo haber hecho muchos pasacalles, el Popol Vhú, que fue un desfile de estilos musicales latinoamericanos, más de 35, con el saxo soprano y ahora está lleno de gente que hace esas cosas (...)

Es probable que la herencia no se reconozca muy claramente, pero luego de un análisis junto a Cuti Aste, podemos concordar en algunos aspectos. La utilización del acordeón por ejemplo, que de manera fortuita entró a formar parte de *La Negra Ester*. Roberto Parra

⁵² En entrevista personal realizada el 26 de abril del 2013.

había sugerido un piano, pero andar con un piano de arriba para abajo no era factible, y se solucionó con un acordeón que era utilizado como piano. En ese tiempo el grupo *Los Tres* liderado por Álvaro Henríquez, músico de *La Negra Ester*, grabó su primer disco “He barrido el sol” e invitó a Cuti Aste a que tocara el acordeón. De esta manera se introduce el acordeón al rock, el músico no sabe con certeza si fue él quien lo introdujo, pero desde los años ‘50 que no aparecía este instrumento en este estilo musical, por supuesto en la cueca, en el vals chilote o la música folclórica si formaba parte del repertorio.

Aste, comenta que nadie había hecho el traspaso del acordeón de la música folclórica al rock o al pop, y que lo hizo él junto a *Los Tres*, y después lo re marcaron con el unplugged de MTV, en dicha transmisión llamó mucho la atención la cueca con el acordeón, mezclado con el rock, con el contrabajo. Después incorporó el acordeón con *Javiera y los imposibles*. Posterior a este antecedente se ha podido distinguir el uso de este instrumento en otros grupos de pop, rock latinoamericano como *Julieta Venegas* y *Café Tacvba*, entre otros.

Con respecto al valor que se le dio a la cueca también hay gran notoriedad, pasó de ser una música folclórica localizada en zonas rurales a incorporarse a la ciudad, y hoy cada vez es más frecuente ver grupos que indagan en la cueca urbana, la cueca chora y sus posibilidades. Lo mismo sucede con la cumbia, que cobra un giro visible sobre todo en grupos nuevos como *La pata de cumbia*; *Juana Fe*; entre otros. Hay una recuperación del folclor chileno con tintes de rock, una hibridación musical que cobra fuerza en las radios y ritmos chilenos.

Cerramos esta revisión del aporte musical con palabras de Juan Pablo González⁵³

“*La Negra Ester* no sólo ha contribuido al revival de géneros como la cueca urbana y el foxtrot en la práctica y el consumo musical chileno, sino que ha ayudado a reencantar nuestro teatro musical que de algún modo, permanecía a la sombra de la gran *Pérgola de las Flores*” (AAVV., 2002: 156)

Retomamos los aportes en el área teatral. Bien sabemos que el Gran Circo Teatro sigue funcionando como compañía, la lógica apunta, por lo tanto, a que sean ellos mismos quienes perpetúen la figura y enseñanza de Andrés Pérez en su trabajo. Sin embargo, hay

⁵³ Musicólogo instituto de Música Universidad Católica de Chile.

algo que no termina de concretarse. Al hablar con Micaela Sandoval, hija de Rosa Ramírez e integrante de la compañía, nos queda de manifiesto que la metodología aplicada por Pérez sigue existiendo al interior del grupo, como también cierto afán por revivir la estética del fallecido director. Pero tras la muerte de Pérez pareciera haber un vacío, el nombre de la compañía se fue extinguiendo, pese a que ahora tras largos años de lucha, por fin están establecidos en una gran casona donde realizan sus espectáculos y talleres. Numerosas son las razones que podrían explicar este fenómeno, una la entrega Marco Antonio de la Parra cuando nos dice “(...) *el Gran Circo Teatro se cierra sobre sí mismo, no vuelve a producir y no vuelve a investigar la textualidad como la investigaba Andrés (...)*” La verdad es que no tenemos certeza sobre esta afirmación, Sandoval apunta a que sí hay una investigación que encuentra sus orígenes en Pérez, pero lo cierto es que el acceso a la compañía por la persona más idónea para hablar no existe. Nos referimos a Rosa Ramírez, a quien fue imposible contactar. En este punto si coincidimos con la afirmación de que el Gran Circo Teatro se cierra sobre sí mismo, no compartiendo el valioso material que dejó Andrés al resto de la escena nacional. Por otra parte, y sin distar mucho de esta opinión, Horacio Videla plantea “(...) *el Gran Circo Teatro fue el centro y los demás estaban alrededor, ahora es una compañía aislada, eso no era ni es el Gran Circo Teatro (...) ese espíritu no lo veo*⁵⁴” Armonizamos con esta apreciación, aunque no podemos ignorar el carácter social que mantiene la compañía, incluso nos atrevemos a decir, que la desvinculación con ese espíritu que sostenía Andrés de alguna manera se emparenta con este hecho. El Gran Circo Teatro sostiene como base el carácter popular en sus puestas pero por sobre todo en llegar a sectores populares. Por el contrario en el trabajo de Pérez siempre primó el carácter artístico sobre el social, pese a ser reconocido por hacer un teatro “popular”, esa popularidad no tenía relación con populismo, el elenco no era popular, lo popular no era sinónimo de marginal, a él le gustaba brillar, esto se puede ver reflejado en las fiestas Spandex y también en el carácter barroco de alguna de sus puestas como *Madame de Sade*.

Podríamos concluir entonces que la productividad del teatro de Andrés Pérez para el teatro chileno de hoy, está básicamente en la apertura del teatro callejero y en la búsqueda de nuevos espacios de creación, en su estética expresionista, sus textos narrativos y personajes despsicologizados, en la apertura en lo musical y en ciertas formas de enfrentar el trabajo

⁵⁴ En entrevista personal el 18 de junio del 2013.

de algunos actores. Pero su estética y su espíritu es muy difícil identificarlo, quizás la imagen de purgatorio que nos entrega Marco Antonio de la Parra, es bien acertada y puede ser que el espíritu del director esté esperando ahí a que alguien o algún nuevo grupo lo revalide en la escena nacional.

CONCLUSIONES

Para dar a inicio a esta investigación quisimos adentrarnos en el universo poético y dramático de la obra *La Negra Ester*, con el fin de acceder a la poética global del director teatral Andrés Pérez Araya; y a desentrañar por medio de un acercamiento a la metodología utilizada por el connotado director, los factores que hicieron de esta pieza un éxito en la escena nacional. Para lograr esto guiamos nuestro estudio centrándonos en un primer momento en el análisis del texto poético y dramático de la pieza, para luego confrontarlos y darle paso al análisis de la puesta en escena.

Posteriormente nos inmiscuimos en aspectos que se relacionan directamente con la obra teatral en cuanto a su realización y lenguaje, de esta forma pudimos identificar ciertos aspectos relacionados con la forma de dirigir de Andrés Pérez, de sus métodos y de su concepción del universo teatral. Finalmente hicimos una revisión de la importancia del fallecido director como de la pieza teatral en el teatro chileno, identificando los aportes concretos en el teatro ulterior, si es que los hubo. Para el desarrollo de estos capítulos basamos parte de nuestra investigación en los testimonios de actores y otros creadores que tuvieron la ocasión de trabajar junto a Pérez, como también en teóricos o investigadores que pusieron sus conocimientos al servicio de nuestro proyecto.

El primer factor que identificamos es el momento histórico en el que la pieza fue concebida, que condiciona indiscutiblemente la relevancia y el éxito obtenido. Un período donde veíamos a un Chile dividido por una dicotomía extrema en ideologías. Si bien, el teatro hacia fines de los '80 ya venía resurgiendo producto de las propuestas de un grupo de creadores que pusieron resistencia al sistema opresor, el país carecía de una identidad como nación. Y en ese aspecto el arte aún no lograba conglomerar criterios y limar asperezas,

existía el folclor para gente de derecha e izquierda, teatro para elites y para el pueblo; pero nada que enfrentara a ambos bandos de cara a una identificación como miembros de una misma territorialidad. Ese fue el gran aporte que hizo *La Negra Ester* con su aparición, su convocatoria no invitaba a un sector sino a todo el pueblo, sin diferenciaciones de clases ni condición política, era un reflejo de una realidad, de un país, en una historia atesorada 50 años atrás.

“*La Negra Ester* marcó en su momento un lugar de encuentro de lo nacional, cuando el país, una vez más, había dejado al descubierto que eran mayores los síntomas de división que los de unión. Más allá de que el espectáculo estuviera fundado en gestos y señales de una cultura nacional, invocaba un pasado lejano en el cual el espectador se podía reconocer, a diferencia de la historia más reciente, que es apreciada de manera distinta. Y la obra demostraba que en ese pasado de hace 40 o 50 años había mucho del verdadero país: el eje histórico —o nacimiento de la patria— no se situaba necesariamente en 1973. Igualmente, sobre el escenario se veía que la identidad nacional no estaba forzosamente asociada a hazañas ni a discursos patrioterros, sino que brotaba de la vida cotidiana y vulgar de unos protagonistas marginales”⁵⁵

Sin embargo, tampoco sería justo desmerecer los méritos que la pieza tiene en sí misma, pues su éxito no fue sólo a nivel nacional sino internacional, y eso responde a una particularidad específica que se relaciona tanto con el texto y con la puesta en escena donde existen claros elementos que remiten a lo popular, al melodrama y a la idiosincrasia nacional.

Respecto del texto de Roberto Parra podemos afirmar que el lenguaje utilizado al ser estructurado en décimas enaltece lo que implica, incluso las expresiones más groseras o burdas. Y si bien las referencias apuntan hacia la vida chilena cotidiana y rutinaria, la utilización de las palabras evita caer en la chabacanería. En las décimas encontramos en medio de la banalidad cotidiana un sentimiento de trascendencia, de reflexión. Roberto Parra aparece haciendo hablar a sus personajes desde dentro del propio discurso y no hablando de ellos como suele hacerse en el género narrativo. El proceso del traspaso del

⁵⁵ COLORIDO, CHILENO, POPULAR Por Juan Andrés Piña. Texto facilitado por el propio autor.

texto poético al texto dramático es muy minucioso, hay una preocupación por no pasar por alto ningún párrafo ya escrito, y la labor será trasladar todo de primera persona en el pasado a tercera persona en el presente. Donde cobrarán vida propia personajes in-imaginados en la historia de Roberto y que nacen de la creatividad de los actores intérpretes, quienes con su propuesta se adueñaban de textos que potenciaban la historia principal del amor entre Ester y Roberto. La inclusión de nuevas escenas estimuladas por el director Andrés Pérez para que Roberto Parra las escriba potencian a la obra en su carácter teatral y aportan interesantes elementos que hermanan el mundo melodramático de la pieza, y por ende su resonancia en construcción de una identificación con una idiosincrasia nacional y latina.

En palabras de Patrice Pavis, Melodramático es:

Aquello que produce un efecto de exageración y agresión por el estilo, la interpretación de los actores o la escenificación. El texto melodramático está repleto de construcciones retóricas muy complejas, de términos raros y afectados, de elocuciones que reflejan a la vez la emotividad y la desorganización estructural de la frase. El juego escénico se complace en prolongar el gesto, en acentuarlo y en dejar entrever mucho más de lo que expresa. La puesta en escena inmoviliza los momentos patéticos en cuadros vivientes, favorece la identificación al provocar la emoción y, en el escenario ilusionista, contribuye a la fascinación del espectador, gracias a una acción rica en peripecias. (2008: 287)

Así, la utilización del melodrama será clave en esta pieza pues remite directamente con lo popular, pero no será exclusivo de esta obra, ya que ese universo melodramático formará parte de otras creaciones del director, identificamos de este modo una característica de su poética. En obras como *Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?* o *El desquite*, entre otras este elemento se explota incluso con mayor profundidad que en la pieza aquí tratada. Estos elementos melodramáticos están dados por variados componentes, en primer lugar los temas planteados que involucran sectores y espacios de vulnerabilidad y vicio, como un prostíbulo en el caso de *La Negra Ester*, una cantina en *Nemesio Pelao*, etc. Lugares que por su condición traen consigo miserias y personajes de origen humilde o desprotegidos, con una visión de desprotección y desamparo. Los protagonistas de *La Negra Ester* son de origen humilde campesinos lo que ya los pone en una situación de riesgo, deben luchar por

su condición para encontrar mejorías, están expuestos al abandono, al sufrimiento, solos contra el mundo. María de la Luz Hurtado establece al melodrama como la matriz en la composición de la pieza y considera que ahí radica su popularidad pues es en el melodrama donde coinciden el espíritu de fiesta y carnaval, además de la identificación con el héroe melodramático. Su hipótesis apunta a que el director recupera y transforma el teatro como espectáculo popular multiexpresivo, rescatando a un género ya degradado, el melodrama, el cual había sido tratado en escenarios chilenos con una estética realista y psicológica que no obtuvo buenos resultados. Esa transformación se produce por la combinación de la visión europea que traía tras su trabajo con Mnouchkine y por su arraigamiento a la cultura identitaria latinoamericana. Es decir, que el melodrama latinoamericano se produce por una transculturación entre los orígenes del género y las idiosincrasias latinas. Opina la historiadora que en el tiempo en que la pieza fue concebida la novedad de la inclusión de un género ya aprobado por la sociedad en tiempo pasado aportó novedad a la escena nacional. La estética que le otorgó Pérez al melodrama renovó la escena nacional logrando en un lapso de diez años un público estimado de cinco millones de espectadores (en Chile y el extranjero), número nunca antes ni después obtenido por un montaje chileno. Otras obras del director que conservaron el melodrama en su composición también tuvieron gran convocatoria, pero nunca tan alta como la mencionada.

(...) nuestra sociedad del siglo XXI tiene incorporada la exigencia vanguardista de la originalidad y la novedad para cada acto creativo. Habiendo ya *La Negra Ester* desplegado con fuerza su propuesta estética, reconocible en las siguientes experiencias, no habría sostenido su primer nivel de convocatoria, lo que no ocurría en otros tiempos: el público del melodrama tradicional gozaba con el reconocimiento y la reiteración de la misma estructura. También podría explicarse esta diferencia en que *La Negra Ester* es un melodrama romántico, cercano a una sensibilidad contemporánea (...) (AAVV., 2001: 158)

La utilización del melodrama como recurso se grafica en otras características del montaje. En la obra los personajes son tratados no desde la psicología, elección que se explica por el deseo de situar la obra al margen de cualquier estereotipo, lo que se busca es presentar al

personaje dramático a través de un distanciamiento y no de una identificación, el actor más como un presentador que como un intérprete propiamente tal que termina por identificarse con su papel. Esto origina la singularidad de que un actor aparezca en escena interpretando a dos o más personajes, como ocurre con la mayoría del elenco.

Para entender estos conceptos basamos la investigación en la concepción de polifonía de Michael Bajtín que propone la multiplicación de voces. Voces independientes que forman parte de un contexto social, de un todo. La voz del autor Roberto Parra se desestructura de esta forma para dar paso a diferentes voces que serán los personajes que transitan en la obra teatral, todas tendrán una misma procedencia sin embargo, al desprenderse del autor cobran autonomía y particularidad. Incluso la música se articulará como un personaje que dialoga con el resto de los personajes. Así también lo harán la escenografía, la utilería o elementos en escena y por su puesto el público. El diálogo es total entre todos los componentes y no se da tan sólo por el texto o la voz hablada, el lenguaje físico y gestual serán preponderantes en esta puesta, Pérez consigue una estética donde el espectador puede decodificar libremente este lenguaje. Para esto establece códigos que los actores ejecutan prolijamente. A fin de potenciar la relación palabra-gesto, separan ambos componentes: se habla, luego se actúa, jamás las dos cosas juntas. Si tiene que mostrar emociones contradictorias, las pone en el mismo personaje. Del mismo modo rompe con los espacios establecidos, podemos trasladarnos fácilmente entre el mundo interior y exterior de un personaje como de un lugar físico a otro.

Andrés Pérez se encarga de hacer evidente el artificio teatral, y fortifica esta idea haciendo parte al público de la transformación de los actores, la forma del escenario permite ver tras bambalinas donde los actores se maquillan y visten para una nueva escena. Esto amplía el diálogo, y el cruce de voces es mayor, facilitando y haciendo fluir con naturalidad el diálogo entre el espectador y el actor-personaje. Lo que Bajtín llamó una concepción “galileana” donde todos los lenguajes de manera abierta entran en “diálogo”, esclareciéndose los unos a los otros. Derivamos de esta manera en el carnaval al que el mismo Bajtín denominó como “una especie de *vida al revés*” (1976:132). El carnaval bajo la concepción Bajtiniana, amalgama, reúne, construye un universo paralelo, uno no asiste a un carnaval, uno vive el carnaval, el pueblo es parte del carnaval y lo hace posible, pues sin la multiplicidad de voces que en él dialogan no existiría la instancia de carnaval. Los

carnavales se dan en un período de tiempo y durante ese período no hay cuestionamientos, la gente se permite reír, jugar hablar contra el poder, hacer uso de lo bufo, se rompe con lo establecido, con las jerarquías, tiene un carácter democratizador donde todos son iguales, es una fiesta ritual, un encuentro con el espíritu. La voz de un rey puede ser la de un bufón y a la inversa también, no se cuestionan las incongruencias y la pluralidad del discurso se da de forma simultánea.

Pérez nos ofrece con *La Negra Ester* (y otros de sus montajes) una experiencia similar a la del carnaval, una fiesta popular que se nutre del pueblo, de costumbres chilenas, del folclor, de la música, la picardía, del lenguaje de signos y símbolos que nos constituyen como nación. Hace utilización de elementos emblemáticos chilenos, tomando lo popular como materia prima, tales como el Himno Nacional, tema musical que inicia y termina la obra y que rápidamente deja la solemnidad y da paso a la fiesta con sonidos populares; coreografías que refieren al terremoto de Chillán en 1939, los paseos a la playa tan típicos, las cuecas... el humor, la borrachera y el garabato como estandarte de nuestro ser nacional. Expone la vida de un prostíbulo y lo que lo rodea, la soledad, la violencia, el compañerismo, la envidia, la lealtad; y pone estos temas bajo un prisma de fiesta, involucra al espectador en el drama por medio de la fiesta.

Y así como conectamos con el carnaval de Bajtín, también lo hacemos con el Teatro Tosco propuesto por el director inglés Peter Brook, pues las similitudes que encontramos entre ambos son muchas, sólo que mientras Bajtín desarrolla su carnaval en la vida misma, Brook lo centra en el arte teatral. El teatro tosco es aquel donde lo licencioso está permitido, es el teatro sucio, el teatro del ruido, del sudor, del aplauso. El teatro que no está en el teatro, se conecta con los carromatos de la comedia del arte. Un teatro que evoca la risa donde el espectador observa de pie y participa junto con los actores, quienes se cambian de manera vertiginosa de vestuario y echan mano a lo que tienen a mano, bailes, música, etc., pues la acción es continua, se permiten decir sandeces y vulgaridades y cumplen con un efecto social liberador, porque al igual que el carnaval democratiza, pues teatro popular es por naturaleza anti-autoritario, anti-pomposo, anti-tradicional, anti-pretencioso.

La Negra Ester encaja muy bien con estos conceptos, es el teatro del pueblo, del aplauso, aquel teatro tosco que define Brook. No debemos confundir que este aparente desorden no tiene reglas, si bien el teatro tosco echa mano de lo inmediato, todo lo que en el sucede se

rige por un estilo y estética que a ojos del espectador parecieran no existir. Pero además de ese espíritu carnavalesco, de ese teatro tosco que se ocupa de las acciones humanas, que es directo y permisivo, la obra se conecta con otra definición de teatro de Peter Brook, el Teatro Sagrado. Así como Bajtín señala *"El carnaval aproxima, reúne, amalgama lo sagrado y lo profano"*(1976:313). Lo Sagrado en Brook será aquel teatro que se preocupa de lo invisible y contiene todos los ocultos impulsos del hombre.

Andrés Pérez siempre estuvo conectado con lo ritual, solía repetir que hay que invocar a los dioses del teatro, borrar la huella del actor para hacer aparecer a los personajes y encontrar una conexión espiritual en la emoción de cada actor. El terreno del teatro es sagrado, es un espacio para la investigación y para conocerse a uno mismo. Pensamos que esto no es codificable, lo sagrado tendrá que ver directamente con el director, con su esencia como persona y lo que lograba transmitir a quienes trabajaban con él.

De esta forma, pasada por un cedazo metafórico, *La Negra Ester* crea su hipertextualidad a través de un montaje donde la dinámica, el ritmo y la duración parecen ser perfectos y donde *"...se salda, al fin la batalla entre imagen y texto y de una forma inesperada"* se logra la integridad entre gesto y palabra, dirá Marco Antonio de la Parra. (1989a: 3)

La Negra Ester nos abre las puertas a nuevas formas de creación, a volver a ver a nuestro país como un espacio propio. Nos invita a reflexionar sobre nuestra idiosincrasia, nuestras tradiciones, en un momento donde el teatro, citando nuevamente a De la Parra *"(...) se había convertido en una especie de relicario nacional, donde hubo que, a pulso, cambiar nuestras ideas estéticas, éticas e incluso ideológicas, donde se revisó el lenguaje, nuestra idea de país, nuestra concepción de hombre"* (1989a: 23)

Hemos podido apreciar que lo popular es parte constitutiva de la poética de Andrés Pérez, lo vemos identificado es su relación con el melodrama, con el carnaval, con su invitación a hacer un teatro cercano, para todos. Pero cuáles son las características específicas sobre el escenario que podemos encontrar en su poética, sin duda se relacionan directamente con su metodología de trabajo y con su labor como director y guía. Para inmiscuirnos en cómo fue la creación del montaje *La Negra Ester* fue necesario indagar en la concepción sobre teatro de Pérez, así como de los elementos a los que acude para su instrucción. Andrés Pérez nunca manifestó interés en escribir un método ni en formar escuela, aunque su compañía El Gran Circo Teatro, para muchos fue como una segunda escuela, la actriz Mariana Muñoz

dice que para ella trabajar en la compañía dirigida por Andrés, fue como hacer un magister en actuación.⁵⁶ Comenzaremos entonces a revisar las premisas que encontramos en la construcción de este proceso.

En primer lugar diremos que el director nunca da un proceso por terminado, siempre está sobre sus montajes aún después de estrenados, esto no significa que haga cambios necesariamente sobre el montaje sino que su preocupación está en que el producto estético (la obra) no se contamine como suele suceder cuando se está mucho tiempo con una pieza teatral sobre el escenario. Los actores empiezan a hacer cosas “demás o de menos”, como a utilizar muletillas, o sobrepasarse en energía, y la obra pierde particularidad. Por eso el director cada cierto tiempo se encarga de “limpiar” la obra lo que le devuelve vitalidad, brillo y particularidad.

Involucrarse en un nuevo proyecto para el director era lanzarse en un abismo, una nueva cruzada cada vez. La metodología por tanto iba a responder a las necesidades del montaje, así podemos encontrarnos con procesos de trece meses hasta de un mes, pero siempre bajo la misma regla de ensayar una jornada laboral como cualquier trabajador, es decir ocho horas diarias de dedicación (en algunos casos fue menos pero siempre eran muchas horas). Andrés encontraba la inspiración para sus obras en cualquier material donde el viera algo por decir, podía ser una obra escrita, un poema, una imagen... En sus primeros trabajos en la Compañía Teatro Callejero, y en los primeros años de El Gran Circo Teatro, trabajó en general con actores amigos, compañeros de escuela o generación. Más adelante cuando la rotación de los elencos comenzó a ser una constante o cuando vinieron nuevos montajes, convocaba a actores a través de una gran audición que duraba días, donde acudía una gran cantidad de gente que iba desistiendo sola, pues el trabajo era muy intenso, exigía completa dedicación y no se recibía ningún incentivo económico sino solo la oportunidad de trabajar junto al maestro. Esto explica que muchas de sus obra posteriores a los tres primeros años de El Gran Circo Teatro sean con elencos jóvenes pues ellos tenían sed de conocimiento y en general no tenían necesidades económicas que cubrir más que lo básico. También hubo actores a los que convocó directamente pues conocía su trabajo, estos en general eran

⁵⁶ En entrevista personal realizada el 8 de marzo del 2013.

actores egresados o estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile donde dictó clases de actuación algunos años.

Su metodología no se limitaba tan solo a los ensayos, tras estos, venía una nueva sesión donde se conversaba acerca de la escena, generalmente en algún restaurante o café donde todo el elenco iba a compartir una cerveza o lo que fuere. Era parte de la metodología, era respirar teatro, afuera del escenario se podían lograr conversaciones y comprensiones que no se lograban dilucidar en escena y que ayudarían a que el próximo ensayo fluyera mejor. Es el concepto de familia que sostenía Andrés dentro de su compañía.

Como cada montaje exigía una nueva metodología no es posible hacer un conteo paso a paso de su método. Pero si siempre existía una forma de enfrentar el escenario. Cada ensayo comenzaba con un training físico y luego vocal. El training físico se regía por una disciplina específica según lo que el director encontraba que los actores debían dominar. En *La Negra Ester* fue la práctica de Kathakali la que acompañó a los actores en el proceso. En otros casos, acudía a la acrobacia, el trapecio, la danza contemporánea, etc. Luego se conversaba acerca de la escena que se iba a trabajar y los actores iban a prepararse, se vestían y maquillaban según sus propuestas. Debían borrar su huella para dejar aflorar al personaje, por eso la utilización de este último elemento es tan fundamental. Pérez utilizaba el maquillaje bajo el concepto de máscara, la máscara que evoca a otro ser. Luego se pasaba al escenario, cada actor subía con su propuesta, la instrucción era caminar hasta el centro del escenario y actuar. Desde que uno hacía ingreso debía estar clarísimo la emoción que traía consigo ese personaje, para eso el actor debe saber de dónde viene, para qué viene y adónde va. Si la emoción no era evidente, Pérez le pedía que ingresara nuevamente. Si el actor no lograba tras intentos dar con la emoción, se le pedía a otro actor que pasara, por eso es tan importante manejar el ego del actor, uno debía entregarse y confiar. En medio de los ensayos, los actores que no participaban en la escena se encargaban de hacer tareas relacionadas con lo doméstico, como limpiar baños, hacer comida, etc. Siempre todos trabajaban en función de todos. El compañerismo y la disciplina son las claves en los procesos de Pérez, y en *La Negra Ester* todo confluyó extraordinariamente sumado a una algarabía total, la gente correcta trabajando junta en el momento correcto, quizás la única vez que se da el fenómeno tan a la perfección. Actores con mucho talento, amigos entre sí,

un texto que por azar llega a las manos del director y que trae consigo la esencia del ser popular nacional.

Andrés dirigía desde el escenario mismo, en general a no más de un metro del actor, lo escuchaba con atención y siempre con una sonrisa en la cara, desde ahí lo iba orientando con pequeñas indicaciones de orden físico (sube la mano, que pese el cuerpo...), espacial (hacia la derecha...) y sobre todo los llenaba de imágenes para que el actor pueda visualizar lo que está haciendo. Su entrega era muy cercana, no esperaba aciertos, dejaba que los actores busquen y encuentren y cuando algo era evidente ya estaba el trabajo hecho. Les exigía a los actores constantemente, era muy estricto, a veces un carácter difícil de llevar pero siempre conducía a algo. Pérez era aquel director- pedagogo que jamás abandonaba a sus actores en el escenario, sino que por el contrario, siempre estaba alentándolo, cuidándolo. Tenía esa capacidad de ir guiando, educando, preparando, conformando, mostrando, descubriendo intuiciones en el actor

Podemos resumir el concepto de teatro del director en tres aspectos: el personaje, la máscara y la emoción. Para el acercamiento de los actores a sus personajes, ellos mezclan su biografía con la del personaje, “se dejan habitar”, el actor es un médium que cuando comienza a hablar ya no es él, sino el personaje. La voz, y el gesto salen solos, es una encarnación. Cuando se logra es evidente, término que utilizaba mucho el director que indicaba una realidad factible e irrefutable, a vista de todos lo que sucedía en ese momento era como tenía que ser. Y para enaltecer el alma de ese personaje es necesario enaltecer el alma del actor. Además vemos el fenómeno del desdoblamiento donde el actor se multiplica para encarnar diferentes roles. Esto se manifiesta de manera patente en la caracterización que el actor logra con cada personaje, hay un tiempo y una dedicación a borrar la huella del actor para traer al personaje, en alguna medida podríamos hablar más que de actuaciones de caracterizaciones, herencia directa del paso de Pérez por el Théâtre du Soleil. La indagación de las resonancias individuales y colectivas demanda una gran disciplina y rigurosidad, es necesario eliminar el “ego del actor”, y permitirse sentir más que pensar. El actor esta necesariamente proponiendo todo el tiempo, él es el creador, puede hacer lo que quiere porque su corazón es el que late, el actor es el rey del teatro y el decide el ‘tempo’.

Otra característica que configuraría la poética del director es el aspecto musical, sus obras son verdaderas partituras, partituras compuestas a través de la música, del gesto, y del tempo. Más allá de la musicalización la obra tiene un ritmo, una musicalidad, una escucha que la hace ser musical. Ahora bien, en términos pragmáticos la música en los montajes del director pasa a ser parte de la escena como un personaje más, los músicos en vivo son una novedad en el teatro, que destacan el carácter popular y festivo de sus piezas. La búsqueda musical al igual que la del actor también está seguida por los mismos principios, escuchar la escena, centrarse en la emoción. Ellos también se desdoblaron en la interpretación de diversos instrumentos, no olvidemos que La Regia Orquesta estaba compuesta por tan solo tres integrantes que logran una cantidad de mixturas y reviven lo folclórico nacional en las interpretaciones de las melodías de *La Negra Ester*, además funcionan como generadores de estados y atmósferas en los personajes y la escena. Los personajes y sus acciones en conjunto con la música serían las que logran que el espectador se reconozca en escena como chileno. No por nada lo primero que escuchamos es la primera estrofa del Himno Nacional entonado por una trompeta que le otorga un carácter lúdico, casi circense y que rápidamente pasa al ritmo de un foxtrot restándole solemnidad a algo tan propio, alejando así el distanciamiento con el espectador. Eduardo Guerrero establece siete puntos respecto a la compilación musical de *La Negra Ester*:

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 signífico reconocido, 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 las composiciones que pertenecen al folclore, vale decir, que 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 rehacernos como país y como sujetos sociales. Esto explica, de alguna manera, la recepción

masiva del espectáculo, sin diferenciación de clases sociales ni de ideas políticas.⁵⁷

Es interesante este aspecto de lo híbrido en la poética de Andrés Pérez, el hace uso de numerosas formas y técnicas teatrales y musicales y las hace propias. Así como la música presenta un abanico de posibilidades y se pasea libremente por la música chilena y latinoamericana principalmente; en otros aspectos como el maquillaje por ejemplo, se ciñe al teatro oriental. Pérez le da una nueva significación al maquillaje, lo utiliza como una máscara que el actor propone de manera intuitiva y que en los colores y las líneas porta toda una codificación que evidencian los estados internos de los personajes, así por ejemplo el personaje de la Negra Ester y el de Roberto evidencian una emoción a través del maquillaje. Con la japonesita se produce un efecto de transculturación donde su maquillaje invoca a una geisha tradicional, etcétera.

La hibridación también está en la forma en como él se apropia de los estilos, desde *La Negra Ester* y hasta su muerte incursionó de manera libre en diversos estilos teatrales, si bien hemos puesto énfasis en su estética renovadora, en otros montajes se despojó de esos elementos, incluso el maquillaje dejó de ser parte constitutiva de su último espectáculo *La Huida*, donde se enfrentó al texto desde un prisma realista, pero siempre manteniendo la base de su método: la emoción.

Esta hibridación ya la hemos visto antes en elementos como el melodrama, Pérez echa mano a diferentes estilos teatrales prestando especial atención al teatro oriental, donde encontró más de alguna premisa en torno a lo ritual, no tan sólo físico, que le hizo sentido como la de dejarse habitar por el personaje. Sin duda su estadía en Europa lo hizo enfrentarse a formas de trabajo diferentes jamás pensadas en Chile, el rigor en el Soleil no es aplicable a nuestra idiosincrasia, sin embargo de alguna manera logra trasladar ciertos elementos. Nunca logrará mantener un elenco estable, pero si dar vida a una compañía, que por diez años produjo a pulso sus montajes. Hoy la compañía El Gran Circo Teatro cuenta con un lugar propio para ensayar, sin embargo, Rosa Ramírez, aunque aplicando la misma

⁵⁷ Fragmento extraído del sitio oficial del crítico y teórico Eduardo Guerrero del Río:
<http://www.eguerrero.cl/?p=358>

metodología no ha logrado mantener el nombre del grupo en la cartelera nacional, encerrándose en sí misma.

Al conocer más profundamente sobre la metodología aplicada por el director no preguntamos cuáles son sus referentes, además de la herencia de Ariane Mnouchkine. Con quien primero nos encontramos es con Brecht a quien Pérez admiraba mucho. Le concernía mucho la objetivación del extrañamiento desarrollado por Brecht, pero él reintegra el tema de la emoción donde se conecta mucho más con Stanislavski. Se podría decir que Pérez utiliza a Brecht para reencontrar y repensar a Stanislavski. Pérez se educa teatralmente justamente cuando Bertolt Brecht era mirado como un Dios, en los años '70, pues traía consigo una renovación del teatro alejándose del sistema Stanislavskiano. Del director alemán tomará varios aspectos: el carácter social, ver al hombre como un ser social y por ende tocar temas que se relacionan directamente con su contexto, profundizando en temas como marginalidad, la ausencia del padre, el origen. Dejar al descubierto el artificio teatral, permite que el espectador observe el espacio ficcional para que pueda funcionar el fenómeno del extrañamiento. Para eso los actores no trabajan desde la psicología sino desde el estereotipo, donde también cumplen la función de narradores de lo que acontece, se apropian del gesto como elemento de narración y portador de imágenes al igual que el actor brechtiano. Otras similitudes están en la utilización de la música y las referencias a la farsa medieval y al teatro de oriente.

Luego nos encontramos con Antonin Artaud, la primera sintonía que tenemos con él es su Teatro de la Crueldad entendiendo ésta como él mismo lo expone, el teatro de la disciplina y el rigor, elementos fundamentales en la poética de Pérez, donde el actor era la pieza clave de su teatro, y éste debía contar con el rigor, la decisión y la disciplina en todo momento. Artaud decía que el actor debía ser un atleta del corazón y que su cuerpo debía estar preparado para poder utilizarlo como herramienta de la emoción, por eso la preparación física debía ser exigente, al igual que su rostro debía ser portador de infinitos formas que puedan catalogarse y utilizarse como símbolos concretos en la escena, el rostro como una máscara aludiendo una vez más al arquetipo. Buscaba crear un lenguaje nuevo donde la palabra cobre otro significado, la eliminación del lenguaje formal para darle paso a la emoción a formas nuevas, al grito, al gesto. Todos estos elementos los encontramos en

Pérez, en su teatro el actor se nutrirá de elementos y disciplinas que moldeen su cuerpo, utilizará la máscara como símbolo de personalidades, el gesto será el signo en el cuerpo del actor y el pensamiento se traducirá en la emoción de la palabra. Finalmente Artaud planteaba al teatro de la crueldad como un espectáculo absoluto, que recupere de diferentes artes lo que siempre le perteneció, que converja con el cine, el circo y que de estos elementos cree un nuevo lenguaje, esa otredad en otra realidad, el teatro funcionando como un paralelo a la vida misma. En Pérez traducimos esto en torno al ritual, también crea un universo paralelo en cada una de sus creaciones, y en ellas están presentes un sinnúmero de referentes produciéndose una hibridación muy interesante que iba en concordancia con un deseo de manifestar algo diferente, algo que identifique al que observa, al espectador, a quien finalmente se le entrega el arte teatral.

En este recorrido de identificar los grandes referentes del director Andrés Pérez, tras haber encontrado directa conexión con Brecht y Artaud, de quienes sabemos Pérez era un gran admirador, nos llevan a pensar en un tercer maestro del teatro, el director inglés Peter Brook. No sabemos con certeza si Pérez alguna vez indagó en su poética pero es imposible no pensar en él, y establecer una relación cuando la cercanía es tan grande. La poética de Brook amalgama tanto la propuesta de Brecht, Artaud y Stanislavski, él se apropia de elementos esenciales de estos maestros para armonizarlos en su poética propia. Al igual que Pérez, Brook no sistematiza su trabajo en una metodología establecida para la formación de actores. Va trabajando de acuerdo a las necesidades del montaje tal como Pérez, con un entrenamiento pertinente, con las imágenes adecuadas, etcétera. Por supuesto siempre manteniendo premisas en torno al lugar desde donde crear y guiar al actor, a hacerlo encontrar en su interior, a poder incorporar lo externo y lo interno en una armonía. Quizás lo más interesante es esta mirada hacia su teatro tosco y su teatro sagrado y el cruce entre ambos. Antes nos referimos a estos conceptos en torno al teatro, ahora haremos una revisión en cuanto al trabajo del actor. Tomando como punto de partida el libro *El espacio vacío* de Peter Brook, desprenderemos los que a continuación analizaremos brevemente. El teatro sagrado busca trascender el estado acostumbrado de las cosas, de las acciones, de los objetos, del estado psicofísico del actor y de la percepción del espectador. Es decir, propone un espacio extra cotidiano donde el espectador encuentre una conexión espiritual en compañía del actor, haciendo una comunicación más profunda y humana. Brook hablará de

hacer visible lo invisible. Para eso el actor debe conectarse con sus zonas más íntimas y abrir su capacidad de percepción para escucharse a sí mismo, su voz y cuerpo, sus impulsos internos y convertirse de ese modo en un vehículo conductor de la emoción y comunicación con el espectador. Por su parte un actor en el teatro tosco debe ser capaz de establecer una comunicación directa e inmediata con el espectador desde otras zonas, desde la risa, los ruidos, las canciones populares, sin atarse a estilos, se permiten lo sucio y lo licencioso y se enraízan en las tradiciones del teatro popular. Sacan el teatro fuera de los edificios convencionales para llevarlos a la plaza pública o espacios donde esté presente el pueblo. El espectador asimila en el instante lo que ejecuta el actor sin necesidad de detenerse en una reflexión. Por último referiremos al actor como cuentacuentos, aquí los actores funcionan como narradores que ayudándose de diferentes elementos como las máscaras, títeres, y manipulación de diversos objetos cuentan una historia y transitan de un personaje a otro y por lo tanto, de un modo de interpretación a otro, es decir desde lo sagrado a lo tosco o a la inversa y por medio de sus espacios intermedios. Este es un trabajo muy complejo del cual Pérez también se valía, el actor debe ser capaz de encarnar a un personaje desde su fuero más interno y en otro momento asumir el papel de narrador tomando una breve distancia respecto al personaje (Brecht) Brook hacía que el actor navegara por estos dos planos el de la encarnación y el distanciamiento, ahí funcionaba como guía orientando al actor para que logre un equilibrio entre la intuición y la reflexión, que economice las formas, que pueda reproducir a través del gesto, y a ser lo suficientemente transparente y sensible para comulgar con el espectador.

Andrés Pérez no gustaba de la palabra método pues suena a algo establecido, rígido, técnico. La técnica que el aplicaba era para ponerla al servicio del oficio, hay que aprender a incorporarla para luego olvidarla. Yoshi Oida, actor japonés, experto conocedor del Teatro Noh, y que trabajó años con Brook dirá al respecto:

Hay un peligro con el entrenamiento técnico. Puedes llegar a ser un esclavo de la técnica. A veces veo gente moviéndose en el escenario y es evidente que han entrenado ballet clásico. No hay nada negativo en practicar ballet clásico como parte del entrenamiento de un actor, pero no debe ser visible en su interpretación. Realizas entrenamiento físico para eliminar unos hábitos personales y hacer tus

acciones más claras y “sencillas”. No deberías sustituir simplemente esquemas personales por sistemas técnicos. Cuando esto sucede, el actor se ha hecho esclavo del sistema de entrenamiento (...) Al cabo de los años, cuando trabajaba con Brook, tuve que deshacerme de todas mis técnicas cuidadosamente aprendidas. Finalmente descubrí que lo único que necesitas realmente es libertad. (Oida; 2002: 51)

Tomamos estas palabras de Oida como voz generalizada de quienes trabajaron junto a Andrés, pues fue una de las cosas que logró traspasar el director a sus discípulos, amigos y colegas que se dejaron guiar por él.

Finalmente nos reencontraremos con Stanislavski, el primero en teorizar un método teatral. Anteriormente dijimos que Pérez piensa a Stanislavski a través de Brecht, lo cierto es que eso es una hipótesis nuestra basándonos en la idea del camino del director en búsqueda de la emoción. Aunque estéticamente Pérez y Stanislavski parecen opuestos encontramos la misma búsqueda, ambos buscan que el actor logre percibirse en el papel y así percibirse a sí mismos, la verdad escénica por tanto será absoluta más allá del estilo en que puedan enfrentarse a una pieza teatral. El despliegue escénico en Stanislavski será guiado a través de las acciones del actor que siguiendo una partitura van encontrando la emoción y el estado en la ejecución, en Pérez será a la inversa y el actor a través de una partitura emocional, encontrará las acciones en que se apoya.

Tras revisar las bases de la poética del director y de su obra emblemática *La Negra Ester*, quisimos explorar en los aportes o herencia que dejó el director tras su muerte en la escena nacional. Para esto acuñaremos algunas ideas ya expuesta con anterioridad.

Tal vez el mayor mérito de Andrés Pérez Araya fue que logró acercar el arte con lo civil, por medio de sus montajes. Generaba ese espacio intermedio entre el ritual de choclos, vino y parrillada, y la escena. Y también por medio de sus temáticas contingentes, reconocibles que se trasladaban fácilmente a un lugar habitado por muchos. Es interesante volver a este punto, lo que hace Pérez, en su trayectoria, y por sobre todo con el estreno de *La Negra Ester* es recuperar signos perdidos, su teatro nos ayudó a levantarnos como país, a reconocernos nuevamente. En Chile decimos que somos un país sin memoria, Juan Andrés Piña es más enfático cuando nos dice que no es memoria, dice que es olvido “*Yo creo que*

*en este país hay olvido y eso es peor, porque marca desinterés, y el desinterés por ese pasado, por la historia eso me parece más grave, a la gente no le interesa nada, a pesar que es nuestra cultura...*⁵⁸ A finales de los años '80 vivíamos en un país sin identidad un país solapado por la mano del autoritarismo, la dictadura trajo consigo la prohibición absoluta de libertad, la libertad de estudiar, privatizando el sistema educacional que hasta ese momento era público y por sobre todo la libertad de pensar y expresarse. El teatro callejero en las plazas debía andar con extremo cuidado atentos a la presencia militar para arrancar con tiempo, pues eran presentaciones no autorizadas. Sin embargo, Andrés Pérez y su gente no se quedó esperando en casa a que las cosas cambiaran y abanderados por una causa salían a darle un respiro a la sociedad con sus actos culturales. En esas presentaciones, marcadas por características performáticas como repartir marraquetas⁵⁹ al público, buscando la comunión, y coreografías donde Andrés bailaba con la bandera chilena, o el andar sobre zancos, eran parte constitutiva de estos actos. Ya en estos primeros espectáculos se podía ver de manera incipiente y cada vez con mayor fuerza una concepción de teatralidad inserta en la convivencia con el público; la noción de fiesta y el espíritu del rito que marcarían las grandes producciones posteriores de Andrés ya estaban presentes en estos encuentros.

En los montajes *La Negra Ester*, *El desquite*; *Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?* ; *Chañarcillo* y *La consagración de la pobreza*; Andrés nos vincula con ese Chile marginal, rural, el mundo de los latifundios ya perdidos, al mundo de los cabarets y los amores pobres; a nuestra condición de guachos sin padre (Bernardo O'Higgins, denominado Padre de la Patria en Chile, libertador de Chile, era un guacho); y reconstruye a través de la escena una ficción que forma parte de nuestra idiosincrasia. No debemos olvidar que Chile era un país absolutamente polarizado e ideologizado. Las tradiciones chilenas pertenecían a un u otro bando, de esta manera la derecha chilena se apropió de la figura del huaso chileno, de las cuecas, los rodeos y las fondas, acercándose más a la zona sur y central del país. Su figura principal en esta área eran Los Huasos Quincheros, símbolo de la cultura popular de derecha. Por esta misma razón Roberto Parra con sus canciones cambia el paradigma en la cueca, acercándola al pueblo y desmarcándola de una posición política.

⁵⁸ En entrevista personal realizada el 26 de abril del 2013.

⁵⁹ Nombre que se le da al pan francés en Chile. El más común y popular en la mesa chilena.

Del mismo modo, la izquierda se hizo amiga del charango y de las sonoridades andinas altiplánicas, grupos como Quilapayún, Inti Illimani, Illapu eran referentes del folclor andino, que le daba apoyo al desvalido, a la clase obrera, salitrera del norte de nuestro país. Las peñas folclóricas eran sus escenarios en Chile y en el extranjero, durante el exilio siguieron estando presentes haciendo memoria del país.

Hoy esa dicotomía tan grande de los años '80 casi no existe, y fue precisamente Andrés Pérez quien empezó a producir ese cambio, su *Negra Ester* logró aunar en un mismo recinto y bajo una misma estrella a gente de diferentes clases sociales y posiciones políticas:

“(...) 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 en que en este montaje y los siguientes, Andrés hace desaparecer la polaridad. 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 lo reconstituye en su unidad, resituándose en un arraigo popular” (Ramón Griffero: AAVV., 2002, 126).

De esta manera Pérez construye memoria reencontrando a un público ya no fragmentándolo por las ideologías, sino devolviéndole ese perteneciente a cada uno de los espectadores. Su teatralidad de apropia de su territorio de tal manera y con tanto ahínco que se traduce más allá del territorio nacional. Cuando *La Negra Ester* viaja a Europa, lleva consigo una identidad nacional, quienes las observan en tierras foráneas pueden percibirlo en los colores, en su materialidad, en su fulgor. Y los chilenos que permanecían fuera del país por razones políticas se emocionan hasta las lágrimas al ver a su país tras el despliegue escénico de un grupo de actores con un talento pocas veces visto de manera tan elocuente sobre un mismo escenario. Esto también forma parte de esa poética de Pérez, su ideología del teatro de gusto de todos, el no querer dejar a nadie fuera del goce teatral, de la fiesta. Pero su propuesta va más allá, Pérez se sitúa en una carpa de circo, y le otorga el nombre del Gran Circo Teatro a su compañía. En Chile el circo es un espectáculo de tradición que tiene la capacidad de convocar público de manera transversal, el circo chileno se ha

caracterizado por su precariedad, por la unión de sus miembros que trabajan de forma colectiva repartiéndose todas las tareas que el espectáculo demanda, desde instalar la carpa, limpiar el recinto... hasta realizar los actos frente al público. El concepto de lo familiar, de trabajar como una familia se recoge desde el circo. Por otra parte, situarse en una carpa de circo es un acto de subversión al ser asociado a lo popular y lo dramático; no olvidemos la quema de la carpa de circo en 1977 donde se presentaba la obra *Hojas de Parra*, de Nicanor Parra. De este modo la carpa de circo denota lo social, lo popular, un lugar de encuentro y de recuperación del patrimonio. Luego Pérez ampliará este concepto utilizando y rescatando espacios en desuso para anclar ahí cultura, eso indudablemente formaba parte de su poética teatral. En este aspecto es interesante reflexionar acerca del carácter político del teatro de Pérez, María de la Luz Hurtado nos comenta:

“Yo creo que siempre, Dubatti lo dice muy claro, no hay teatro que no sea político, todo teatro es político y obviamente que el de Pérez lo era muy fuertemente, no sólo por el contexto, sino que él proponía un hacer, una práctica, una praxis en función muchas veces de los contextos y alimentaba el contexto, y en respuesta y en diálogo con el contexto, por lo tanto, él siempre tuvo esa conciencia del lugar de su trabajo en relación al momento político y operaba desde ahí.”⁶⁰

Coincidimos absolutamente con esta observación, si bien el teatro de Pérez no era explícitamente político, cada una de sus creaciones contenía temas profundamente políticos, se pueden evidenciar claramente en *Época 70 Allende*; *El desquite* o en su última producción *La huida* donde hacía una clara denuncia a como se ve el derecho homosexual en la sociedad. Sin embargo, su fin no era eminentemente político en cuanto a un abanderamiento, precisamente por esa razón podía pertenecer a todo un pueblo. Además nunca descuidó la espectacularidad por sobre la denuncia, iban de la mano en función de un decir y de entretener y fascinar al espectador.

Retomemos la idea del olvido entregada por Piña, pese a haber reconstruido una identidad entorno a lo popular como país y en habernos devuelto parte de nuestra idiosincrasia, el trabajo y la figura de Andrés Pérez nunca fue valorada como debiera. Distinguimos dos fenómenos: es característico de este país no reconocer el talento ni el mérito de las

⁶⁰ En entrevista personal realizada el 18 de noviembre del 2013.

personas. Un consagrado en el área teatral como Andrés Pérez, en otro país hubiera tenido algún cargo importante como representante de la cultura chilena, ya sea dentro del gobierno, o como Director de alguna escuela de Teatro, del Teatro Municipal, o del mismo Teatro Nacional, o como agregado cultural entre miles de otros reconocimientos; sin embargo, Pérez siempre destacó por su bajo perfil, él era uno más de los marginados a los que hacía referencia en sus obras. Habiendo sido creador del espectáculo más importante en el teatro chileno, que dejó nuestro nombre en alto en tierras foráneas, jamás se le otorgó ni siquiera un fondo de cultura, ni ningún tipo de ayuda económica del gobierno, cosa que queda en evidencia con el caso de los galpones de Matucana, cuando le son arrebatados, y su proyecto es “robado” por quienes estaban en el poder en ese momento, en plena democracia. Andrés fue un marginado, quizás por tener un discurso propio, por adoptar una posición sexual diferentes, por no pertenecer a las elites, por optar por el mundo del arte y llevar a cabo sus proyectos contra viento y marea, por no aspirar a riquezas, por soñar; nunca se sabrá, quizás ni siquiera existió el interés, lo cierto es que fue abandonado por los que supuestamente traerían consigo la democracia y con ella el renacer de un pueblo dormido.

Por otra parte está el desconocimiento o el olvido tras su muerte, un pomposo funeral y el recuerdo una vez por año cuando se celebra el día del teatro son los únicos vestigios que quedan del director. Si uno pregunta a estudiantes que empiezan su camino en el teatro, quién era Andrés Pérez, algunos contestaran tímidamente, “el de *La Negra Ester*”, pero la gran mayoría desconoce sus aportes e importancia en el teatro chileno, incluso desconocen hasta su nombre. Resulta irrisorio e indignante pero es parte de nuestra idiosincrasia, y en el mundo en que vivimos hoy parece que cada vez está más lejano el interés por recordar. Andrés Pérez no salió en las pantallas de TV, nunca grabó una teleserie, ni participó en una película, no condujo programas de entretenimiento y escasamente fue invitado a algún programa para ser entrevistado. ¡¿Entonces cómo lo vamos a conocer?! Fue un hombre de teatro que como muchos genios quedó en el olvido. Esperamos que la imagen de Marco Antonio de la Parra del purgatorio sea correcta, y que en algún momento el espíritu de Pérez se levante y se manifieste de manera renovada en la escena teatral chilena.

No queremos finalizar esta investigación con una mirada pesimista, pese a que no podemos identificar claramente la herencia de Andrés Pérez en la escena nacional actual, dejó huellas importantes sobre todo en aquellos quienes estuvieron la oportunidad de aprender de él. La apertura del teatro callejero fue impulsada fuertemente por el director, poniendo en alto este tipo de manifestaciones y trasladándolo de la calle a espacios poco convencionales, facilitando el acceso a cualquier espectador. Su estética expresionista formará parte de un imaginario teatral que seguirá siendo explorando desde diferentes aristas. Sus textos narrativos, personajes despsicologizados y la apertura en lo musical seguirán latiendo en diferentes grupos. A este le sumamos la incorporación de diferentes culturas, la apertura al folclor chileno y latinoamericano, la relectura y revitalización del melodrama y la invitación a la fiesta popular enraizada en el carnaval medieval.

Para Pérez el teatro era una fiesta, eso es un concepto que puede definir sus procesos, una fiesta donde lo que prima es el amor y la dedicación que le damos al oficio. Quizás es eso lo que le daba esa particularidad tan especial. En una entrevista, a propósito de *La Negra Ester*, dijo:

“... Lo que yo aprendí con *La Negra Ester*, lo mejor que aprendí, es que fue un montaje hecho en la alegría total, sin ninguna expectativa y que todas las noches nos íbamos a carretear claro, también, porque estábamos felices de reencontrarnos los amigos, y era un desprendimiento tan grande...”⁶¹

FUENTES

1. Archivo personal de entrevistas:

- Entrevista al actor Boris Quercia realizada el 11/01/2012
- Entrevista a la actriz María Izquierdo realizada el 13/01/2012
- Entrevistas al actor Rodolfo Pulgar realizada el 20/01/2012
- Entrevista al actor Willy Semler realizada el 30/01/2012

⁶¹ Última entrevista a Andrés Pérez Araya por Eduardo Guerrero del Río. Programa "Acto Único" de la señal de cable ARTV. Año 2001. Capítulo 3.

- Entrevista al actor Iván Álvarez de Araya realizada el 06/03/2013
- Entrevista a la actriz Mariana Muñoz realizada el 08/03/2013
- Entrevista al actor Sebastián Vila realizada el 15/04/2013
- Entrevista al actor Ivo Herrera realizada el 18/04/2013
- Entrevista a la actriz Micaela Sandoval realizada el 22/04/2013
- Entrevista al dramaturgo Marco Antonio de la Parra realizada el 23/04/2013
- Entrevista al actor Fernando Gómez Rovira realizada el 25/04/2013
- Entrevista al músico Cuti Aste realizada el 26/04/2013
- Entrevista al crítico teatral Juan Andrés Piña realizada el 26/04/2013
- Entrevista al crítico teatral Eduardo Guerrero realizada el 30/04/2013
- Entrevista al actor Horacio Videla realizada el 18/06/2013
- Entrevista a la investigadora María de la Luz Hurtado realizada el 18/11/2013

2. Videos:

- Grabación de la obra formato televisivo, única grabación existente bajo la supervisión de Andrés Pérez. Emitida por Canal 13, Chile.
- Documental: Teatro Callejero, Mi capitán, de Carlos Flores.
- Última entrevista a Andrés Pérez por Eduardo Guerrero en mayo del 2001 en el programa “Acto Único” de la señal de cable de ARTV.
- Documental sobre el primer aniversario de *La Negra Ester*
- Prensa Enero 2002, recopilados de prensa tras la muerte de Andrés Pérez.
- “Prontuario de Roberto Parra”. Documental, Dirección de Ximena Arrieta. Producción: Grupo Proceso Video Televisión. 1996. Emitido en por canal 13, Chile.

3. Materiales de archivos: cartas, borradores, cuadernos de ensayo, etc., de los participantes en el proceso creativo.
4. Prensa, diarios nacionales e internacionales
5. Fotos: registros fotográficos del montaje en sus diversas presentaciones.

6. Páginas Web:

- Sitio oficial El Gran Circo Teatro: <http://www.grancircoteatro.cl/>
- Fundación Andrés Pérez Araya: <http://www.fundacionandresperez.blogspot.com/>
- Sitio oficial Roberto Parra Sandoval: www.robtoparra.scd.cl
- Sitio oficial Eduardo Guerrero del Río: <http://www.eguerrero.cl/?p=358>

BIBLIOGRAFÍA

1. Primaria:

- *Texto poético Décimas de La Negra Ester*
- Texto dramático *La Negra Ester*, edición de 1989a publicada por la compañía Gran Circo Teatro S.A. Santiago, Chile.
- Texto dramático *La Negra Ester*, publicado en *Apuntes*, Revista de la Universidad Católica de Chile, N° 88 (otoño-invierno)

2. Secundaria:

- AAVV., 2002, número especial de *Apuntes*, Revista de la Universidad Católica de Chile, dedicado a Andrés Pérez, N° 122 (segundo semestre).
- AAVV., 1989, *Apuntes*, Revista de la Universidad Católica de Chile, N°98 (otoño-invierno)
- AAVV., 2001, *Apuntes*, Revista de la Universidad Católica de Chile, N°119 y 120.
- Aguirre, Isidora, 2002, “¿Los que se van, recuerdan, Andrés?”, en AAVV., 2002, 32-33.
- Browne, Eduardo, 2002, “Ópera en poblaciones con Andrés Pérez”, en AAVV., 2002, 78-81.
- Bunster, Patricio, 2002, “Nuestro hermano en la danza”, en AAVV., 2002, 22.
- Boyle, Catherine M., 1989, “La Negra Ester, cuerpo y alma en Glasgow (Escocia)”, en AAVV., 1989, 15-22.
- Campos, Roxana, 2002, “Carta de Andrés”, en AAVV., 2002, 101-103.
- Castro, Alfredo, 2002, “Nada se ha perdido”, en AAVV., 2002, 23-26.
- Celedón, Pedro, 2002a, “Escrito desde la rabia” en AAVV., 2002, 14-17.

- , 2002b, “Andrés, un actor para no olvidar”, en AAVV., 2002, 39-42.
- De la Parra, Marco Antonio, 2002, “Andrés o El ángel trágico de la historia del teatro popular de Chile”, en AAVV., 2002, 5-9.
 - , 1989, “Los secretos de La Negra Ester”, en AAVV., 1989, 23-26.
 - , 1989a, “A propósito de la Negra Ester”, prólogo de *La Negra Ester* en la publicación del Gran Circo Teatro.
 - Diéguez Caballero, Ilena, 2002, “Viaje a la máscara. Notas a un taller”, en AAVV., 2002, 112-123.
 - Durozier, Maurice, 2002, “Seis Años”, en AAVV., 2002, 34-38.
 - Fariña, Texia, 2002, “El Inicio”, en AAVV., 2002, 26-28.
 - Fernández, Gala, 2002, “Ceder”, en AAVV., 2002, 107-108.
 - García, Andrés, 2002, “La dura senda de un alquimista”, en AAVV., 2002, 52-57.
 - Gómez Rovira, Fernando, 2002, “Gracias, gracias y mil veces gracias Andrés”, en AAVV., 2002, 109-111.
 - González Mardones, Fernando, 2002, “Andrés Pérez: el independiente vuelo del creador comunitario”, en AAVV., 2002, 6-11.
 - González R, Juan Pablo, 2002, “La regia música mestiza de La Negra Ester”, en AAVV., 2002, 151-156.
 - Griffero, Ramón, 2002, “La ausencia de un creador. La llegada”, en AAVV., 2002, 124-129.
 - Guzmán, Mabel, 2002, “Algunos comentarios de mi trabajo con Andrés Pérez”, en AAVV., 2002, 99-101.
 - Harcha, Ana María. Tesis doctoral: Teatralidad y configuración de la identidad en la práctica artística y social de Andrés Pérez Araya
 - Henríquez Petinelli, Álvaro, 2002, “Andrés Pérez: el más iluminado”, en AAVV., 2002, 57.
 - Hurtado, María de la Luz, 2002a “Aproximación a una reconstrucción imposible”, en AAVV., 2002, 3-4.
 - , 2002b, “Andrés Pérez vs. Rodrigo Pérez: Duelo teatral a través de Mishima/Sade”, en AAVV., 2002, 144-150.
 - , 2002c, “Vida/obra: Biografía elemental Andrés Lorenzo Pérez Araya”, en AAVV., 2002, 167-170.
 - , 2001, “La Negra Ester, El desquite y Nemesio Pelao: teatralidad transculturada en la trilogía de melodramas dirigidos por Andrés Pérez”, en AAVV., 2001, 149-168.
 - Jara, Joan, 2002, “Para Andrés”, en AAVV., 2002, 75.

- López, Ramóm, 2002, “Desde Puente Alto a Matucana. Recuerdos fragmentados de una trayectoria”, en AAVV., 2002, 158-160.
- Miranda Hiriart, Ignacio, 2002, “Homenaje a los olvidados”, en AAVV., 2002, 58-75.
- Morel, Consuelo, 2002, “El lenguaje popular en el teatro de Andrés Pérez”, en AAVV., 2002, 129-133.
- Muñoz, Mariana, 2002, “Andrés Pérez, el Principito, Nemesio y otros cuentos preciosos para mí”, en AAVV., 2002, 93-97.
- Palma, Daniel, 2002, “Mi experiencia laboral con Andrés Pérez”, en AAVV., 2002, 43-53.
- Parodi, Aldo, 1989, “La intervención del director en el proceso actoral”, en AAVV., 1989, 8.
- Peña, Manuel, 2002, “Vivir la propia vida como si fuera una leyenda”, en AAVV., 2002, 104-107.
- Pinto, Malucha, 2002, “Carta a Andrés”, en AAVV., 2002, 82 -92.
- Piña, Juan Andrés, 1996, “Espectáculos de otra chilenidad” *Teatro Al sur* 3 n° 4 (mayo 1996): 41-45.
- Pulgar, Leopoldo, 2002, “El Pérez anda rondando”, en AAVV., 2002, 161-164.
- Pulgar, Rodolfo, 2002, “Maestro de solitarios”, en AAVV., 2002, 98-99.
- Ramírez, Rosa, 2002, “Bendito día”, en AAVV., 2002, 12-14.
- Rogazi C., Alejandro, 2002, “El escenario manda”, en AAVV., 2002, 40-42
- Rojas, Catalina, 2002, “Andrés, a la una, a las dos a las tres”, en AAVV., 2002, 20-22.
- Romero Agliati, María José, 2005, Tesis de Grado: *La Negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno*.
- Romero, Carmen, 1989, “Costos y sueños de La Negra Ester”, en AAVV., 1989, 9-11.
- Rodríguez, Andrés, 2002, “André Pérez, reggiseur”, en AAVV., 2002, 80-81.
- Semler, Willy, 2002, “Palabras para Andrés”, en AAVV., 2002, 20-21.
- -----, 1989a, “La Negra Ester”, en AAVV., 1989, 6-7.
- -----, 1989b, “La Negra Ester por el mundo” en AAVV., 1989, 12-14.
- Sepúlveda, Fidel, 1989, “La Negra Ester, un arte de sentir”, en AAVV., 1989, 27-31.
- Soto, Cristián, 2002, “¿La fiesta del mago?”, en AAVV., 2002, 16-19.
- Soto, Cristián, 2002, “Elegía para Andrés”, en AAVV., 2002, 165-166.
- Tejada, Guillermo, 2002, “El casual arte visual de Andrés”, en AAVV., 2002, 157-159.

- Torreblanca, Pachi, 2002, "A doce años de La Negra Ester", en AAVV., 2002, 104-105.
- Videla, Horacio, 2002, "De la calle al cielo: Andrés Pérez", en AAVV., 2002, 29-33.
- Vila, Sebastián, 2002, "La consagración de la pobreza", en AAVV., 2002, 76-77.
- Villegas, Juan, 2002, "Pérez en el contexto de las poéticas y teatralidades contemporáneas", en AAVV., 2002, 132-143.
- , 2001, "Andrés Pérez: Poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización", *Apuntes*, Revista de la Universidad Católica N° 119-120 2001, 141-148.

3. General:

- Alvarado Rodrigo, *El teatro chileno bajo la dictadura: Escenario de resistencia*. Biblioteca Nacional. 2006.
- Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*, Grupo Editorial Tomo, México, 2003.
- Bajtín, Mijaíl *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986
- Bajtín, Mijaíl "Carnaval y Literatura". En *Revista Eco* (134), Bogotá.1976
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid. 1990.
- Bajtín, Mijaíl *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, Roland, *Ensayos Críticos*, Seix Barral editores, Barcelona, 1978.
- Bentley, Eric: *La vida del drama*, Paidós, Barcelona. 1982.
- Brecht, Bertolt. *Escritos Sobre Teatro*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Brook, Peter: *La Puerta Abierta: Reflexiones sobre la actuación y el Teatro*, Alba Editorial. Barcelona. 1997.

- Brook, Peter: *Conversaciones con Peter Brook*, Alba Editorial. Barcelona. 2005.
- Brook, Peter: *El Espacio Vacío*. Alba Editorial. 2001. Barcelona.
- Celedón, Pedro: “Una metáfora esencial”, en revista apuntes 111 (otoño-invierno): 11-14. 1996
- Dubatti, Jorge. “Antonin Artaud, El Actor Hierofánico y el Primer Teatro de la Crueldad”. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. 2(1), 2008.
- Dubatti, Jorge: *Filosofía del Teatro I “Convivio, experiencia, subjetividad”*, Colección textos Básicos Atuel, Buenos Aires. 2009.
- Dubatti Jorge, *Filosofía del Teatro II “Cuerpo poético y función ontológica”*, Colección textos Básicos Atuel, Buenos Aires. 2010.
- García Barrientos, José Luis: *Análisis de la Dramaturgia*, Fundamentos, Madrid. 2007.
- Griffero, Ramón: *El teatro de fin de siglo. En resistencia y poder: teatro en Chile.Madrid*. Madrid: Editado por la sociedad de teatro y medios de Latinoamérica. 2000.
- Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1999
- Hagen, Uta: *Un reto para el actor*, Alba editores, Barcelona. 2002.
- Kowzan, Tadeusz: “El signo en el teatro” Ensayo incluido en el libro *El teatro y su crisis actual*. Monte Ávila Editores, Caracas. 1969.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, México, 1987.
- Mnouchkine, Ariane: *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascuad*. Ed. Atuel, Buenos Aires. 2007.
- Muschietti, Delfina, 1986, “La producción de sentido en el discurso poético”, *Filología*, a. XXI, 2, pp. 11-30.

- Oida, Yoshi: *Un actor a la deriva*, Ñaque Editorial y La Avispa, Guadalajara, 2002.
- Oida, Yoshi: *El actor invisible*, Alba, Barcelona. 2010.
- Pavis, Patrice: *Diccionario del Teatr*,. Paidós, Buenos Aires. 2008
- Pavis, Patrice: *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona. 2000
- Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, Paidós, Buenos Aires. 2008.
- Rojo, Grinor: *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973 – 1983*, ediciones Michay, Madrid. 1985.
- Ruiz, Borge: *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido práctico y teórico por las vanguardias*, Artez blai, España. 2008
- Sontag, Susan. *Aproximación a Artaud*, Ed. Lumen, Barcelona, 1976.
- Stanislavski, Constantin: *Mi vida en el arte*, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993.
- Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*, Madrid Cátedra/Universidad de Murcia. 1993.
- Weideli, Walter. *Bertolt Brecht*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1973.

ANEXOS

EXTRACTOS DE LAS ENTREVISTAS PERSONALES REALIZADAS A LOS ACTORES Y AUTORIDADES TEÓRICAS.

Entrevista María Izquierdo

13 enero 2012

(...) Todos éramos severos, habían personas que seguramente se sentían más frustradas que otras, pero era tanta la alegría cuando florecían los personajes, y hay algunos que llegan primero y otros después, yo recuerdo que el único tiritoncillo era aquel, que habían distintos ritmos, pero todo era hecho con mucho amor.

En todos los trabajos que hice con Andrés, que fueron muchos, sobre todo anteriores, posterior sólo fue *El Desquite*, él era un director inspirado el 99% del tiempo, y para mí como experiencia como actriz siempre sacó lo mejor de mí, siempre me guio, tanto en el callejero, como en *El Desquite*, en *La Negra*, incluso en *La Alicia*, siempre me llevó a lugares desconocidos, que yo jamás podría a ver llegado a inventar sentada en mi casa, o a imaginar de alguna manera, porque justamente a través de este vacío, a partir de este vacío y a partir del texto, de este personaje que no había sido escrito por mí, que yo no conocía ni nada, que se producía una especie de magia conducida por él, donde yo era capaz de transformarme en otra persona. No tengo experiencias así de poderosas como actriz ni ante sin después.

(...) Y ahora esa metodología que pudimos aprender trabajando, ya una la puede dejar de lado, o sea, yo nunca he podido trabajar desde otro lugar mis personajes, y si no hay espacio en la improvisación en los ensayos, tengo que improvisar en mi casa, porque de lo contrario no confío que lo que estoy haciendo es lo que... ese ser único y original que me podría habitar si es que yo no le diera esa oportunidad.

“Lo que defendía mucho Andrés, es que hay que protegerse de la tiranía de la palabra, la trasmisión de las ideas no estaba solo en la palabra sino en la gestualidad, en las acciones físicas nunca realistas”

Entrevista Fernando Gómez Rovira

25 de abril 2013

Soy un profundo agradecido de todo lo que aprendí con Andrés Pérez en el plan artístico, espiritual y humano, y soy lo más abierto y generoso de compartirlo. Porque justamente la últimas veces que hablamos con él, de estos sueños profundos, uno de ellos definitivamente Matucana 100, yo le dije -Andrés, tú la estás recagando con no dejar un libro, firmado por ti, independiente de todos lo que los actores que trabajamos contigo podemos decir, y dentro de todo tu eres muy selectivo, entonces somos pocos los que hemos podido ver desde lo que tu aprendiste con Arianne Mnouchkinne, como tú lo renovaste y aplicaste.- Me decía, -si yo voy a hacer eso-, cuento corto nunca lo hizo y el sida se lo llevó antes de tiempo. Entonces para mí, aunque signifique tiempo dar entrevista, o más allá de mis ganas, para mí es un deber, no puedo decir que no y creo que nunca he dicho que no.

(...) La segunda obra que veo es *La Negra Ester* en la terraza del Caupolicán con Roberto Parra interpretado por Boris Quercia. Y como ciento de miles de espectadores a mí también me cambió la vida, para mí, mi vida es antes y después de ella. La vida está marcada por grandes hitos, en términos de los hitos lindos de la vida... yo fui con mi mamá, compro altiro el texto de la obra sin saber que iba a ver. Comienza *La Negra Ester* y es una de las cosas más lindas que he visto en mi vida. Tenía 15 años. Y yo soy muy emotivo y muy sensible (canta introducción de la trompeta del himno nacional, luego recita el texto de Roberto Parra muy emocionado) ... Todos se amaban y se odiaban en ese elenco original fabuloso... y veo *La Negra Ester* y quedo enfermo y son las tres horas más lindas, y eso fue lo que de verdad sembró en mi... y hoy a mis 39 años, pienso que increíble como la vida toma unos giros, si yo no veo esa obra quizás mi vida sería otra, por todo lo que posteriormente sucedió y me sucedió con la figura y el trabajo de Andrés Pérez. Yo tengo 15 años, veo esa obra y me aprendí todos los textos. Yo no tenía ninguna cultura teatral, pero es la pasión, me aprendí los textos de Roberto Parra, te lo hago corto, porque realmente para mi hablar de Andrés Pérez es hablar de una de las personas más importantes con la que a me ha tocado cruzarme en mi vida... Pasan los años, yo entro al conservatorio

por fin empiezo a tocar piano porque en Francia no teníamos los medios, heredo el piano de una abuela, y pasan los años, salgo del colegio pero me doy cuenta que yo no quiero eso, porque con lo que me gusta pero no tengo el talento, y me doy cuenta que me gustaba tanto contar, y tengo ese talento... a cualquier lugar social que íbamos con mis papás, ellos decían, “Feñita, hazte *La Negra Ester*”, y entonces yo a los 16 años, imitaba lo que hacía Quercia. Hasta que un día estábamos sentado en una caleta, no sé dónde, y en esa mesa (apunta al lado) estaba sentado Gabriel García Márquez con su mujer y en la mesa de allá (apunta al lado contrario) estaba sentado Boris Quercia con su mujer, y Boris se para, era un día domingo, y estaba más chambreado que la mierda y mi papá le dice -Boris, disculpe, yo sé que es muy latero, pero yo soy un papá muy muy orgulloso de mi hijo, y él adora *La Negra Ester*, adora tu trabajo, y se sabe la obra de memoria- y el Boris dice –mira-, y en eso se para Gabriel García Márquez y se para al lado, y yo estoy a mis 16 años y tengo a Márquez y Boris y mi padre que siempre me apoyó (para mi es lo mismo que el teatro, tuve un padre al igual que Andrés, que siempre me hizo ver la simpleza de las cosas) ... yo estaba emocionado, y empiezo (hace sonido de trompeta.... A ojos cerrados) y le actuó *La Negra Ester* a Boris, y fue un momento increíble. Hice toda la obra en 3 minutos. (termina con la trompeta) y que me haya aplaudido Boris y Márquez, yo dije “puta yo tengo que ser actor”.

(...) y hoy yo soy profesor, director de actores, soy coaching y él está presente en cada una de mis metodologías, creencias, y todos tenemos defectos y Andrés era realmente un ser muy generoso, profundamente apasionado, muy inteligente, brillante, y finalmente él no era soberbio, era muy humilde, una persona de su categoría podría haber sido mucho más creído y soberbio, y no, Andrés fue absolutamente generoso, extremadamente.

Entrevista Mariana Muñoz
8 marzo del 2013

(...) Trabajar con Andrés como hacer un magister teatral en el sentido de la ética del trabajo teatral en torno a un espíritu muy democrático de la distribución de la creatividad, y tengo la sensación como que el Andrés tenía un sentido de la igualdad muy por encima de él de alguna manera entonces, esta misma cosa de que el elenco no estaba repartido de

antemano porque no habían grandes figuras sino que un grupo humano contando una historia, y en ese sentido eran los personajes los que escogían a los actores y no los actores a los personajes parece que radicaba en este espíritu o noción de la igualdad. Generaba competencia pero sana, con límites y puesta bajo un marco. Puede pasar que tuviste suerte con un personaje en una obra y en otra no, y no porque sea una excelente actriz, sino porque llegaste antes, o hubo una confluencia de factores, ni siquiera místicos es como el momento justo con las personas justas en la situación justa. Y todo el rato hablaba de la evidencia, a eso quería llegar con la sincronía, cuando algo tenía que ser era evidente para todos, se trabajaba con la improvisación.

“El Andrés decía que había que vivir la vida como si uno estuviera escribiendo su propia leyenda, yo me acuerdo haber sentido que me sentía muy feliz, muy plena, igual me conflictuaba algunas veces por el proceso creativo, pero era muy placentero conducido por él, muy amoroso, muy afectivo, sin ser una persona de tocarte y decirte te quiero, pero era muy afectivo la suma, muy comunitaria”

Entrevista a Boris Quercia

11 de enero del 2012

(...) Después de *La negra Ester*, yo seguí en el Circo teatro, hicimos varias obras, estuve en los Shakespeare, en época 70 Allende, de ahí ya me retiré del grupo. Pero para mí fue muy importante porque yo estaba empezando y fue una obra que tuvo mucha notoriedad, y yo era uno de los protagonistas entonces era muy importante en mi carrera, y todavía la gente me recuerda por ese papel. El proceso fue alucinante, el trabajo en grupo, toda la organización que teníamos como grupo, era una especie de utopía viva, de lo que cualquier estudiante de teatro quiere cuando está saliendo de la escuela. Y bueno todo el tiempo que duró fue muy bueno, después ya todo fue cambiando, y ya uno no cumplía con todas las necesidades que tenía tanto económicas como artísticas, entonces eso se acabó para uno, pero eso siguió andando y sigue ahora.

Entrevista Iván Álvarez de Araya

6 de marzo del 2013

(...) Creo que evidente y lamentablemente, la que sigue manteniendo vivo el método utilizado por Andrés en cada una de sus obras es Rosa Ramírez, pero claro, ella es súper difícil de llegar y más difícil que te cuente porqué y cómo... Es una lástima que en el fondo haya quedado en manos tan mezquina esa que es de todos, porque en el fondo se adjudicó una personalidad que es pública, que en el fondo es de todos nosotros, para mí es súper lamentable, porque incluso es súper nocivo para el mismo Andrés, para su mismo legado. Porque no es algo abierto, un museo por ejemplo, o algo así, que se hable abiertamente de él...

- Dices que la única que ha mantenido el método es Rosa Ramírez, sin embargo, lo que uno ve no es lo que vivía con Andrés.

Sí, tienes toda la razón, no está presente en sus obras, pero yo creo que no tiene que ver con el método, evidentemente si hiciéramos una obra a lo Mnouchkine, a lo Stanislavski a lo Grotowski, no nos va a quedar como a ellos por mucho que nos apeguemos al método, y obviamente que ahí está el artista, cómo él decide conglomerar a un grupo, la elección de una obra, qué historia contar, en qué momento, esos son genialidades de las personas no más. Y por ahí siento que de alguna manera, y esto lo sé porque estuve allí, Rosa Ramírez se llenó de gente que tenía tiempo para trabajar, ganas de trabajar pero no sé si tenía, un talento escénico de proporciones, eso para Andrés no era ningún problema porque trabajaba con los mejores de Chile, el elenco original de *La Negra Ester*, era por su maestría, su iluminación, pero eso va a ser irreplicable y eso también es lo bonito del teatro, pero claro de alguna manera, quizás la Rosa buscó una tribu más que una compañía de teatro talentosa, yo no he visto *La Negra Ester ahora*. Hace más de dos años que no la hago, ya no queda nadie de los que trabajaron con Andrés, es decir, la única que quedaba es la Rosa, y entiendo que sigue haciéndolo ella, a pesar de que entró otra actriz y no duró mucho, yo me quedé ahí para apoyarla a ella, pero no funcionó. No sé cómo estará la obra ahora, no sé para donde se habrá ido, claro que es casi lo mismo, es como una repetición que se sigue dando eternamente pero... Mira, la Rosa tiene súper claro el método y lo aplicada, si no a cabalidad, en un 90, 95%, lo que yo creo a lo mejor en lo que se caía era en la elección de

las personas, en quien permitir hacer ese viaje o no. El Andrés solía hacer muchos talleres masivos de 30, 50 personas o más y que duraban 2 o 3 días, y de ahí iba sacando gente, mucha gente entró como técnico y después empezó a probar roles lentamente, en eso se diferencia, no sé si la Rosa hace un método diferente mejor o peor.

“Yo creo que Andrés era un hombre genial profundamente solitario, pero profundamente a la vez, conectado con la gente y necesitaba eso, de la gente”

Entrevista Ivo Herrera:

8 de abril del 2013

(...) El Andrés era un tipo temperamental también, igual que la Rosa, yo creo que se parecen mucho en eso, llevaban adelante los proyectos que hacían. Creo eso sí, que el Andrés tenía una mirada un poco más utópica o cobijadora, mantenía la palabra más concreta de cómo mantener la cohesión del grupo, creo que tenía una preocupación desde la gestión producción pero no desde la desconfianza, en todo caso yo entiendo que la Rosa Ramírez quiera cuidar el núcleo, el Andrés también cuidaba a su núcleo pero quizás era más ingenuo porque confiaba en las personas, al Andrés lo cagaron muchas veces, en muchos negocios, no estando yo presente, porque yo era muy chico, pero si habían historias de por ejemplo que los productores se quedaban con la plata y a los actores sin el dinero de las funciones.

Andrés tenía una relación muy pasional y era abierto con esas cosas, no era tu amigo, pero era serio, si el ensayo era a una hora y llegabas tarde, era grave, así era él daba y confiaba y exigía. Tenía muy claro cuál era su funcionamiento metodológico para poder llegar a la parte creativa y lo que tiene que ver con estilos teatrales él se paseaba, hacía lo que quería, hizo una obra realista con nosotros con La huida, hizo La Negra Ester, entre medio hizo un callejero. Me acuerdo de una versión que vi de Voces en el barro, que era otra cosa, una puesta testimonial con 5 mujeres, actrices mojadas enteras, sin movimiento, o sea esa obra era un montaje de lanzar el texto en una emoción, en un registro. Ahí tu vez, la compañía es una escuela metodológica de cómo llevar adelante un proceso creativo, puedes estar de acuerdo o no, puede acomodarte o no pero es coherente en sí misma, y que no está casada

con ningún tipo estético, forma estética de teatro. Creo que eso es el más maravilloso que puedo haber heredado de la parte creativa en la experiencia con el Andrés.

“Yo me atrevería a decir, que el trabajo del Andrés, participa en alguna medida en un espacio del inconsciente colectivo de los teatristas de este país, pero que no lo tienen reconocido”

“No solamente era director y gestor de producción, sino que era un líder. Y aunque era abiertamente homosexual era un patriarca, era el macho alfa de la compañía, de esta tribu”

Rodolfo Pulgar

20 de enero del 2012

(...) El Andrés chilenizaba el aprendizaje de la Mnouchkine, entonces nunca era igual aunque él quisiera hacer lo que hacía la Mnouchkine, había un chilenismo más allá de nuestra inconsciencia y que salía perfecto, lo chileno salía por todos lados, y eso era un gran aparte. Yo creo que las obras que él hizo como *El desquite*, *La Huida*, *La Negra Ester* o los *Shakespeare*, él se basó en los Shakespeare de la Mnouchkine para hacer los chilenos, pero igual había algo chileno, que lo agregaba, y lo fue madurando quizás para engrandecer al personaje.

(...) Yo me estoy poniendo viejo mañoso,... no soporto eso de llegar apenas al ensayo, hablar mientras otro actúa... siento que eso de llegar dos horas antes, y el cariño, en *La Negra Ester*... uno salía mojado entero de la escena y no faltaban dos o tres actores con la toalla nova secándote o sacándote la ropa, pero estaban al servicio tuyo, y es pura pasión desenfrenada, casi peligrosa, más que pasión.

(...) Después de tantos años incorporé la evidencia en mí, por lo tanto, si de pronto el director no sabe, yo sé que el gesto es evidente, que aquí hay imagen y que aquí no, porque esto que estamos viendo no es evidente. No sé cómo porque yo no soy director y no tengo el talento así, pero por lo menos en mí sí me doy cuenta. Yo he logrado introducir aspectos anti teatrales para mucha gente como es soltar el texto al final, pero yo ya no sé trabajar con texto memorizado

(...) En un homenaje que le hizo el Gran Circo Teatro al Andrés en el Teatro de las Artes, el 3 de enero del 2012, yo dije pero esto no es el Andrés, porque todo lo que se hizo fue circo, payasos, malabaristas, trapeceistas mimos pero no había nada del teatro, era circo con todo respeto, pero donde está el homenaje teatral al Andrés, donde están los actores, los productores, porque también la Rosita es fregada, eso lo organizó ella, yo ahí no tengo un mono que tocar, pero lo que yo vi como un homenaje no era El Circo Teatro, por lo tanto, El Gran Circo Teatro muere con Andrés. Yo he visto algunas obras de ellos, y me parecen muy bien intencionadas, un teatro popular basado en máscaras, pero no está el Andrés, y no están los actores del Andrés, por lo tanto quedan en buenas intenciones.

“El Andrés sacó lo mejor de cada uno de nosotros, del Willy, del Aldo, de la Ximena, del Boris, para que decir, del Horacio, y hay tantos que no están, y es tan doloroso, que no está la Pachi, no está la Mabel, el Andrés. (...) Nunca tuve pudor, con el Andrés no existía el pudor. Yo soy súper pudoroso y tímido para muchas coas, pera era tan mágico lo que sucedía con el Andrés, y tanta confianza, y tan bonito todo que no tenía pudor”

Entrevista Sebastián Vila

15 de abril del 2013

(...) Yo me quedó con las improvisaciones con el Andrés porque tenían todo un tema con las acciones, porque si no sabías lo que estabas haciendo te quedas pegado, entonces el punto de partida era la emoción, pero llegabas a lo mismo. Me quedo con esto con el vértigo de la emoción, con el no saber a qué vas, y esto era muy bueno porque el estado creativo de partir del inconsciente es muy rico porque como no vienes con nada planeado y lo descubres en el momento es muy bueno, es muy interesante.

(...) *La Negra Ester* era eso fiesta, yo me acuerdo estar en funciones con gente de todas partes, siempre el Andrés tuvo esa parada de integrar a todo el mundo, si había gente que no podía pagar se hacía entrar igual. Me acuerdo que en *Popol Vhú* empezó ahí en el museo de Bellas Artes, la comida el olor, eso es lo popular, por eso le interesaba Matucana 100, tener un lugar donde las entradas no fueran restrictivas pero no lo logró.

(...) El fenómeno de *La Negra Ester* yo nunca más lo vi en teatro chileno, que fue un fenómeno que traspaso todas las capas sociales, a *La Negra Ester* la fue a ver todo el mundo, gente con plata, gente sin plata, los pobres, viejos, niños, todo el mundo y eso pocas veces se produce, me recuerda al teatro isabelino, moliere, ahí todo el mundo iba al teatro, e iban al teatro porque eran obras que les estaban hablando a ellos, eso que no pasa mucho, el teatro se ha divorciado del público.

Entrevista Horacio Videla

18 de junio del 2013

(...) Yo me quedo como director con esa capacidad de crear mística siempre lo invoco a él y a Roberto Bravo, el hecho de que no es solo plata, es arte, uno debe tratar al teatro como una familia. “Vivir el teatro”, esa frase la aplico, y por supuesto en lo técnico, ir a la emoción directa sin transiciones, aplico eso en talleres también, pasar de un estado a otro, están rico lo que se produce, todo se armoniza y es coherente. La emoción justa.

(...) Creo que Andrés existe pero es una huella invisible, segregada en diferentes grupos personas que lo invocan sin saber, o que por ser teatro no se ve, no sé cómo se ha metamorfoseado pero si esta ahí.

(...) Que sea mirado como un santo es por la misma compañía El Gran Circo Teatro, que para mí murió cuando le quitaron el proyecto Matucana 100.

Entrevista Micaela Sandoval

22 de abril del 2013

El Andrés hablaba de la sana entretención familiar, el común de las veces unos encontraba al nieto y el bisabuelo riendo y conmoviéndose en las mismas partes. Poder ir a disfrutar un espacio en el que todo somos chilenos al final, entendemos, todos nos cagamos de la risa con la canción de *La Negra Ester* vayas en el colegio que vayas, con o sin educación, todos se reían. Y todos se conmueven cuando la negra fallece...

Entrevista Cuti (Guillermo) Aste

26 de abril del 2013

(...) Cuando empezamos *La Negra Ester*, yo era cabro chico y nosotros dábamos nuestra opinión y todo, yo hacía mis pataletas también pero ya 10 años después cuando todos eran más jóvenes yo era el único que me sabía toda la planta de movimiento porque era muy musical todo, yo sabía dónde estaba parado cada uno en cada nota que yo tocaba, entonces yo tenía muy claro esa cosa, y partí ayudando en eso, más adelante cuando ya no estaba Horacio, que fue el último que dirigió de los originales, y empezó a dirigir la Rosa yo también empecé a dar opiniones de dirección propiamente tal, y era respetado, entonces empecé a tener una responsabilidad, sentía que si yo no recordaba los fundamentos básicos de los cuales te hablé antes no había quien lo hiciera porque la Rosa tenía una forma de dirigir donde a veces en su modo no siempre era muy asertiva, yo siempre he tenido conflicto con ella por su modo de tratar a la gente, y a veces lo que había que lograr es que ellos comprendieran la profundidad de las cosas y la Rosa no era capaz de transmitir aquello, entonces me sentía responsable, como obligado un poco, y eso fue lo que me retuvo dentro de la obra. Pero por suerte la obra tiene vida propia y todos hemos sido reemplazados y la obra sigue funcionando perfecto, quizás hay detalles, anda saber tu qué cosas.

(...) Lo que se rescató mucho del Andrés, y que incluso ahora llega como saturación, es el circo más que el teatro, que es la forma de la máscara, de la acrobacia y del zanco, que está súper bonito pero Andrés para él lo importante era la actuación, y para ser director de actuación tú tienes que tener un ojo, finura de percepción y de comunicación de lo que tú estás percibiendo desde afuera y darlo de vuelta, es feedback que tiene que entregar que tiene que ser mínimo pero preciso que lo tienen solamente los directores la gente que se maneja en ese sentido, y él no se dedicó a educar directores.

Entrevista Eduardo Guerrero

30 de abril 2013

(...) Sin duda en el caso de Andrés Pérez había una mirada muy personal, escondida biográfica, una mirada del hombre frente a esta sociedad, pero también había todo una propuesta política, a través de múltiples formas de disfrazar para no hacer tan evidente en épocas que era difícil hacer teatro. ¿Qué pasa cuando Andrés fallece, y qué pasa con el teatro chileno? Yo creo que el propio grupo El Gran Circo Teatro trató de prolongar esta modalidad teatral, pero no estaba Andrés Pérez y eso se notó de inmediato. (...) He visto todo lo que está haciendo la gente joven en teatro, y me sorprende el mal teatro que se está haciendo, sorprende las formaciones de los jóvenes actores. Uno ve que no hay nada, que todo lo que se construyó en el teatro se ha ido a la borda, y no sólo por no seguir un legado, yo no sé lo que se están haciendo en las escuelas de teatro en este momento, pero es alarmante lo que está pasando, hay excepciones, de cincuenta obras puedo rescatar 3 o 4, pero es alarmante más allá de que uno pueda decir que son gente joven que están experimentando, pero los Andrés Pérez, los Castros, los Celedón empezaron uno notaba ya otra cosa. Yo me acuerdo cuando yo era crítico de teatro, me la jugué varias veces por gente joven, decía aquí habían errores, problemas pero se notaba que hay algo que va a surgir de esa propuesta, aquí cuesta decir eso. Entonces indudablemente en este contexto donde ha sido muy fácil para algunos estudiar teatro en algunas escuelas donde no han tenido una rigurosidad, se ha caído en lo que se ha caído, entonces es muy difícil por un lado, esto de que conozcan quien era Andrés Pérez, y que conozcan el teatro chileno, si no conocen nada, no conocen ni los maestros, ni las dramaturgias, es realmente abismante, me abisma esta incultura teatral, por lo tanto, si yo creo que Andrés en forma muy, contada, esporádicamente ejerció una influencia, puede haber algunos colectivos que denoten.

En el caso específico de Andrés Pérez y uno lo puede ver también en otros maestros y uno se pregunta ¿Qué es lo que ha pasado? y es como si el teatro hubiera empezado de nuevo, renegado un poco de la historia, yo creo que tiene mucha culpa de alguna manera, la misma gente que está enseñando.

(...) Una de esas esencias de Pérez es la efectividad, en el buen sentido de lo ritual, en el sentido que Andrés Pérez creó toda esta especie del rito y todos estos lenguajes que se

unían en escena de la teatralidad, el hacía también clases de máscaras y maquillajes, todo lo que significaba todos estos lenguajes como aportes, que yo lamentablemente no se está viendo.

Yo creo que en definitiva el verdadero artista es una conjunción por un lado de un estudio, de un método, de una rigurosidad en un trabajo, de una mirada, pero también es una conjunción de lo intuitivo, de lo irracional, cuando uno lee una de las grandes novelas del siglo 20 , como *Hijo de Ladrón* de Manuel Rojas, y uno ve que Manuel Rojas conociendo su historia no tiene una formación ni mucho menos, era de una familia humilde que pasó como un vagabundo iba de un país a otro, que ejerció muchos trabajos, su lectura sin ninguna escuela, pero uno lee una novela como *Hijo de Ladrón* y uno encuentra más allá de la escuela misma, encuentra elementos de teoría literaria que no lo tenía en mente Manuel Rojas, el monólogo libre, el monólogo indirecto, etc; entonces aquí está lo intuitivo. Yo siempre creo que en el creador tienen que darse esos dos elementos, porque si no se vive el segundo se transforma en un texto muy racional, que pueden haber surgido grandes obras de eso, pero esta la otra parte que es la parte humana, que se irradia y ahí está de alguna manera el caso de Andrés Pérez: su método especial de dirección en que se manifiesta esto intuitivo de descubrir cosas que a lo mejor en una primera lectura no se descubren.

Entrevista Juan Andrés Piña

26 de abril 2013

- Qué podría decirnos del carácter popular del teatro de Pérez.

Yo creo que es la chilenidad, lo chileno, ver las raíces, que hay de esto, ciertas conductas, relaciones sociales, estos conflictos históricos, en el caso de *Época 70 Allende*, o de *La Negra Ester*, el caso de *La Huida* que está basado en un hecho real del gobierno de Ibáñez del campo, hitos históricos, por ahí va el cuento, creo yo. Y también cierto tipo de escenografía, de vestimenta, podríamos considerar que él toma una tradición ahí, en Andrés Pérez eso es clarísimo, eso yo creo que es un gran aporte de Andrés Pérez, pero no le veo mucha escuela para adelante.

(...) Yo creo que en este país hay olvido y eso es peor, porque marca desinterés, y el desinterés por ese pasado, por la historia eso me parece más grave, a la gente no le interesa nada, a pesar que es nuestra cultura...

(...) Yo no estoy de acuerdo con muchas cosas que se dicen, el término iluminado no es un término que me guste mucho, pero claro puedo decirte que sí era un tipo brillante incluso, pero dentro de este grupo de directores que apareció en la década del '80, cada uno tenía una mirada respecto del trabajo teatral de la puesta y del tipo de lenguaje que se podía usar, el lenguaje que estructuraban sobre el escenario. Evidentemente que lo de Griffero es una cosa característica, lo de Rodrigo Pérez, lo de Alfredo Castro, y dentro de eso a mí me parecía que el más transparente con su puesta era Andrés, el más nítido, el más popular, el menos intelectual, y por lo tanto, el más masivo también. Porque obviamente cualquier obra dirigida por Castro es una obra mucho más hermética, en ese sentido yo puedo decir que: 1. Pérez hizo unas cosas con lo chileno y latinoamericano como el Popol Vhú, el tema de la música, de ciertas cosas andinas, eso lo hizo bien, y lo hizo de una manera transparente con un enganche. El *Nemesio Pelao* es una obra larga, que le sobran como 30 minutos, pero es una obra que está afincada en una realidad, el tema del padre, del huacho, todo este rollo tan histórico chileno, y de tantos otros países, pero en Chile, Bernardo O'Higgins tiene una connotación especial. Yo creo que él podía plantearte dos o tres temas, él tenía algo, a mí no me gustaban tanto las cosas de Andrés, pero él era como una superficie de un agua transparente pero que tú notabas que había un fondo más o menos profundo, ves que hay un fondo, pero la superficie y el agua es transparente. Me acuerdo de *El Desquite*, que era un tema complejo, pero con toda esa escenografía, la selección de actores, igual que *La Negra Ester*, tenía esa cuestión, pero tú ves que detrás de eso hay más tema, entonces él tenía..., nadie podía decir que eran puestas intelectuales, presuntuosas o pretenciosas, intelectualmente no era pretencioso, entonces dentro de estos directores, él tenía ese aporte. Cuando le iba bien, es decir, cuando hizo cosas que a mucha gente él entusiasmó, lo hacía bien, pero ojo porque Andrés Pérez y El Gran Circo Teatro, es recordado básicamente por *La Negra Ester*, el teatro callejero incluso fue en los inicios en los 80'. Entonces es recordado por eso, no es que uno diga este tipo tuvo cinco montajes espectaculares, de hecho hizo cosas bastante desastrosas, *La Huida* por ejemplo, donde trabajó un teatro

realismo, puntudo políticamente... Pero yo recuerdo y me quedo con eso de esta cosa cristalina, fresca.

“Lamentablemente Andrés va a ser recordado por *La Negra Ester*, ahora yo creo que él estaba desarrollando un lenguaje que no pudo seguir, el último año, en *La Huida*, una dramaturgia propia”

Marco Antonio de la Parra

24 de abril del 2013

(...) Yo tomo *Madame de Sade* como un eje, porque se montó por Rodrigo Pérez ese mismo año también, y era diametralmente opuesto, era otra propuesta estética y esa es la propuesta que ha sobrevivido más en Chile con aprendizaje, con discípulos digamos, con líneas a continuar, ha sido la de Rodrigo Pérez, lo del Teatro de la Memoria, y esto no significa que una haya sido superior a la otra, para mí me significa más bien que es mucho más difícil el aprendizaje de Andrés Pérez. Andrés no tuvo el tiempo, la vida que ha tenido la Ariane Mnouchkine por ejemplo, para crear un espacio de escuela lo suficientemente potente. No logró su teatro convertirse en una escuela, si en un gran convocador de público y que están muy agradecidos y que siguen a *La Negra Ester* como devotos, y se transforma como en una especie de animita digamos de una estética, pero quedamos sin continuidad. Yo repaso montajes y me cuesta mucho encontrar, como te digo esto del trabajo de la máscara, el trabajo con el actor, el trabajo sobre el texto. Estos textos de documentos por ejemplo, el Allende, no se ha continuado esa línea, aparecen otros directores, otras maneras de plantearse frente a la textualidad, no sé si alguien se maquilla todavía, cada vez menos, y quien usa los vestuarios como él los usaba. Me pregunto yo si esto quedará como una semilla a reflotar, luego de esta especie de purgatorio en que ha quedado como figura Andrés Pérez. Utilizo esta figura del purgatorio, porque alguna vez escuché a alguien respecto a los novelistas, cuando un novelista muere entra en el purgatorio, nadie envejece, todos dejan de verlo por un tiempo, por muy talentoso que haya sido, y pronto rebrota con una generación por medio que si retoma, Yo siento que hay cosas que retomar, que si pueden ser recogidas que están ahí para que las tome quien sea digamos, para construir un teatro popular, un teatro de alto impacto, un teatro que usa tanto al actor delatando que hay

actor, no hay posibilidad de confusiones, esto es teatro, una teatralidad exacerbada en el mundo de Pérez, no contenida ni frenada como lo que solemos ver.

(...) Es bien interesante la pregunta de qué escuela deja Andrés Pérez más allá de la figura emotiva, más allá de la figuración casi popular, de Santo que se transforma en el teatro, la conmemoración del teatro es el día de su muerte. Pero su estética no deja todas las secuelas que uno esperaría. Alguien que podría preguntarse si ha estado entre los mejores directores de teatro del siglo pasado en Chile, y deja montajes memorables, no solo *La Negra Ester*, sino *Madame de Sade*, que a mí me parece un montaje sumamente interesante. Sin embargo todo su juego neobarroco, de su aporte estético, su manera de concebir la dirección, el actor... Cuesta encontrarse con quien ha podido portar esta condición de discípulo, es como un maestro que mientras estuvo vivo actuaba sobre sus discípulos y transmitía. Uno lo veía en todos sus montajes, como su gente se movía dentro de esto y se subía de manera enigmática, contagiaba. Pero da la sensación de quién está trabajando hoy que era la línea de él, que era la línea de la Mnouchkine, lo del Circo du Soleil lo trae a Chile más que la figura de Celedón incluso, él es muy marcado, empieza a dirigir los clásicos, empieza a hacer los clásicos chilenos populares, y, sin embargo, uno se pregunta bueno ¿¡Qué pasó!?, Aprendió Horacio Videla, estoy pensando en el primer elenco, ¿Willy Semler, qué recogió? Aldo Parodi, ¿qué tomó?

Nos hemos quedado sin esa secuela. Uno esperaba que esto iba a generar Andresitos o Perecitos, y no. Se produjo un silencio, yo creo en parte porque él no tuvo tiempo de hacer escuela, y en parte también por el enorme talento de Andrés, que no, es muy difícil tomarlo e ir más allá de la copia no más, yo creo que eso ha dejado señales de orfandad, en un teatro que prefiere seguir a directores que todavía están vivos o vigentes, que esta figura que de manera tan fuerte impactó el teatro chileno, y cuando digo teatro, digo audiencia, actores pero no provocó, no tuvo discípulos. Uno revisa quienes trabajaron con él, y no está en ellos. No hay los personajes, la humanidad que podía tener *La Negra* o los montajes posteriores tremendos de Andrés. Nadie se ha arrimado a los textos de Mishima por ejemplo en términos tan valientes, ese barroco que tenía ese espectáculo, los vestuarios, el trabajo con la música. El juego con la imagen, una convocatoria de feísmos y encuentros y mixturas visuales y musicales bien disparatadas muy cercano al kitsch, particularmente en

Madame de Sade. En *La Huida* hace otras cosas, trabaja cercano al realismo, como demostrando su enorme cantidad de recurso, es un momento de actuación realista muy potente, muy conmovedor, sobre todo cuando él está, él protagoniza, muestra todos sus recursos como actor, su floreo. Pero no deja la cosa como maestro, no invirtió en eso, no dedicó espacio como docente, habría sido muy interesante saber lo que habría enseñado, yo creo que le faltó tiempo, se lo llevó demasiado tiempo la muerte.

“Parte también de quien ha guardado el secreto y de que se abran las arcas del conocimiento de Andrés, ha sido la Rosa Ramírez. Se produjo un silencio, está en el purgatorio, yo creo que la gente que no lo vio, las nuevas generaciones que no lo vieron está viendo propuestas tan antagónicas”

Entrevista María de la Luz Hurtado

18 noviembre 2013

Quizás uno de los problemas para la herencia de la totalidad de Andrés, yo creo que está en que él no fue teorizando o no fue escribiendo paralelamente acerca de sus procesos creativos, sus metodologías, sus idearios. Lo que tú dices justamente, los vínculos de como él fue trabajando la gran tradición y esa herencia teatral mundial y recomponiendo a partir de sus propias necesidades teatrales, expresivas, políticas incluso. Entonces creo que ahí quedó un hueco justamente de problematización teórica que él pudo haber realizado a la par, y que muchos de los directores chilenos que han tenido una relevancia en cuanto a autoría de teatralidades, como puede ser Alfredo Castro o sobre todo Ramón Griffero, que son co-generacionales con él, han hecho un trabajo teórico muy complejo, entonces hay de donde asentar más allá de la propia... Entonces uno tiene que volver a la fuente de la teatralidad para ahí quizás deducir, o como tú has hecho las memorias de los creadores, que no siempre la anécdota es capaz de reconstruir lo que tú estás buscando. Entonces claramente hay un hueco que yo creo que es el que atenta contra que justamente su aporte dentro del oficio pueda ser continuado en nuevas generaciones, salvo en ciertas excepciones como bien especiales, pero creo que ese es un problema.

Por otra parte, lo que tú dices también, que es lo que le pasó a la Isidora Aguirre. Que de repente hay una obra tan potente como fue *La pérgola de las flores*, que para muchos

obnubila el poder adentrarse en otros momentos o incluso rupturas que él mismo realiza al interior de su periplo creativo, que recompone potentemente ese primer impacto, pero queda en la retina, sobretodo tiene tal potencia de visualidad que ese impacto en el imaginario, el imaginario está muchas veces anclado en lo psíquico, entonces la psiquis a veces es más fuerte que la lógica, que la razón, entonces por eso cuesta mucho pasar desde el imaginario al discurso, al lenguaje, le pasó a los espectadores de su obra y a los que trabajaron con él. Entonces justamente porque él se enclava en un teatro pos dramático en que las visualidades y los lenguajes de la teatralidad... ahí es donde él condensa.

Tampoco fue, salvo en *La Huida*, un creador desde la dramaturgia, encontrar la potencia del texto espectacular dentro de su propio texto dramático porque obviamente lo que él hizo fue dramaturgias desde otros textos que de hecho *La Negra Ester*, que ni siquiera, porque yo estoy segura que *La Negra Ester* la escribió don Roberto. Él le fue proponiendo a don Roberto las líneas de la adaptación pero no son de su mano. Lo mismo con *El desquite*, él no le mueve ni una letra; entonces es fascinante que él escribe en y sobre el escenario, y es ahí donde no queda más que explorar a partir de hoy día, los residuos y sus remanentes que no son nada más que unos archivos visuales.

Una alumna se hizo una pregunta: ¿qué nos queda de Andrés?, y la respuesta que se da ella es entender que el teatro se hace en colectivo, es decir, el valor del colectivo como un principio de creación conjunta en que todos sabemos que lo que se descubre es apropiable por todos y, por lo tanto, un enriquecimiento de la construcción grupal. Entonces es tan diferente entender una construcción como grupalidad a entender una construcción como desde el individuo frente a un texto que yo creo que ese concepto tenía que ver justamente con los rituales de los ensayos que él planteaba, del espíritu de comunidad, de conocerse los actores tan, uno tras otros, digamos la continuidad en un grupo que después empezó a tener mucha rotación, pero que en un tiempo no tenían tanta rotación, entonces entre ellos ya se entendía implícitamente y fluían las energías muy potentemente. Entonces yo creo que él es de esa época del descubrimiento de lo colectivo en el teatro que son principios de los '70, fines de los '80 y lo lleva a su esplendor, por lo tanto, él también corresponde a una época del teatro mundial, del teatro chileno, latinoamericano propia de un carácter.

“Tenía que tener un carisma también para convocar a los actores, para que los actores estén dispuestos, es un acto sacrificial, y entonces necesitas a alguien que realmente te alimente otras dimensiones que valgan la pena atravesar por esa experiencia”



Boris Quercia, María Izquierdo, María José Nuñez, Ximena Rivas. Foto: Antonio Quercia.



Horacio Videla, Rosa Ramírez, Boris Quercia, Guillermo Semler,
María José Núñez, Alejandro Ramos.. Foto: Antonio Quercia.



Boris Quercia, Rosa Ramírez. Foto: Silvio Torrijos.

CIRCO-TEATRO



Rosa Ramírez es la negra Ester. Y también la ex esposa de Andrés Pérez y madre de su único hijo, Andrés Estrella.

En un país como el nuestro, donde los fenómenos suelen inventarse a la fuerza, a costa de comentarios, más productivo del deseo que de la realidad, es más que saludable constatar un verdadero suceso artístico como el de 'La Negra Ester'. Apareció sin mayor ruido, aparte de lo que significa la participación de Andrés Pérez en la dirección. Yendo desde Francia, atravesó por un fulgurante momento de su carrera en el Théâtre du Soleil, donde es actor de primera plaza bajo la dirección de uno de los monarcas de la escena mundial, Ariane Mnouchkine, que -si el teatro tuviera ranking- estaría entre los diez primeros y jugaría la final de los Masters.

No había más resonancia en torno a la obra por la autoría de Roberto Parra ni por la actuación de una serie de actores jóvenes que -aunque incógnitos de un gran prestigio en el ambiente- no eran tanquilla segura ni cañón de las revistas en boga. El fenómeno sobrevino entonces con mayor hermosura, sobre todo cuando Andrés ni nadie de su troupe lo esperaba. Cuando se habían planeado un himno...

LA NEGRA

por Marco Antonio de la Parra

Ver este espectáculo se vuelve un placer que aderebites de una obligación moral. Esa mezcla que sólo veras complace. No ver 'La Negra Ester' de Andrés P. pecado. Y capital.



CRITICA DE TEATRO

"La Negra Ester"

La Negra Ester" chilena, que una inspiración de ritmo, con un sabor poético y una fuerza de lenguaje y hasta una originalidad para presentar una historia, con un nivel de conciencia y un poder conformar lo más vital...



Bajo la atenta mirada de Andrés Pérez, los actores de "La Negra Ester" ensayan día a día para los ripios. Es un arduo como puede verse en el video que se ve aquí.



Del bajo fondo al aire libre

Ni Roberto Parra ni Andrés Pérez imaginaron alguna vez que iba a llegar la tarde en que ambos se topaban en un hijo. Imposible que se lo hubieran imaginado porque sencillamente no se conocían ni por referencia. Pero el hecho ocurrió, y fruto de esa circunstancia se gestó un hijo, fecundo, hereditario y rico, que ya se presentó por sí mismo: una obra teatral que no...

Todo comenzó hace unos cuantos años en el pequeño teatro del Puerto, en San Antonio. Allí un muchacho de apellido Parra, y nombre Roberto, tocaba guitarra, con otros músicos, y cantaba temas de otros músicos, y cantaba temas de otros músicos, y cantaba temas de otros músicos... (The text continues with a repetitive structure, likely a typo in the original scan).

30 "Fuimos una ráfaga de bienestar que cruzó Europa"

Tras 23 horas de vuelo desde Zurich, y muy tocados por el verano europeo, llegaron este domingo a Chile los 23 integrantes del montaje "La Negra Ester". La compañía Gran Circo Teatro realizó con un enorme éxito. Que bueno que el teatro chileno adquiera un rango de popularidad tan alto como el del fútbol! al ver el primer comentario del director Andrés Pérez causó el regocijo de la compañía periodística que de gira. A su juicio, el viaje fue muy bueno y Roberto Parra se sentían como actuando en la obra de teatro de San Antonio, donde transcurre en el mismo tiempo, ya que no se percibía la barrera del idioma. Nos gustaron a un gran nivel. Según su opinión, el éxito de "La Negra Ester" en Europa y su sentido de vitalidad y positividad la transformó en una ráfaga de bienestar que cruzó Europa. Andrés Pérez se quedará en Chile para el desarrollo de la obra el próximo invierno. Luego viajará a París para reunirse por última vez con el...



La exitosa "Negra Ester" en el teatro Santa Lúcia. Ahora se reanuda en Viña del Mar.

EL SECREARIO

Roberto Parra, para el que el teatro es un mundo, se irá a París para reunirse por última vez con el...

34 ARTS AND ENTERTAINMENT GUIDE



Nina Koltsakova, Britton Academy; see Critics' choice

THE CHAIRMAN'S daily activities... Listings... All information for subscribers...



Members of El Gran Circo Teatro in their LIFT presentation, La Negra Ester; Riverside Studios see Critics' choice

Tales of the unrequited

With its broad-hearted humor and lyrics on a downbeat... Critics' choice Theatre... Robin Thorner... THE CHILEAN theatre company...

Getting ready for LIFT

with the spectacle of a sunset over the Laine. In reply... The Drongers' Comedies... The Black Prince... The Emperor (Marston)... The Northern Comedy...

THE PRINCE OF CHILE... The Black Prince... The Emperor (Marston)... The Northern Comedy... bin Thorner in Manchester...

Darker side of loving

By SIMON BERRY... THE THIRTYWAY has hardly been dark this July and it will be the summer... The Black Ester... The Black Ester...

HOT CHILE

Not to lose Andrés Pérez... LIFT (London International Festival of Theatre) takes off the first time... bin Thorner in Manchester...



Andrés Pérez in a play



Robert Lévesque in a play



A man in a play

Carmen de Santiago

La Negra Ester... Robert Lévesque... ROBERTO PARRA... Carmen de Santiago... One scene of La Negra Ester...



Carmen de Santiago in a play

inguiest in the house?

ews the LIFT festival and reviews the first production... The Black Ester... inguiest in the house?...

with La Negra Ester... inguiest in the house?...

CRITICA INTERNACIONAL

The Magic and Music of "LA NEGRA ESTER"

Saturday, Arts Editor JEFF O'CONNELL flew over to Len... to preview "La Negra Ester" the big show of this year's...



STAR-CROSSED LOVERS

First a little background. First a young man, Roberto Parra, in a well...

SOLD OUT IN LONDON

I saw "La Negra Ester" at the Riverside Studios in Hammer-smith...

om the moment the wonderful Boris Quercia, who takes the...

BRILLIANT BORIS QUERCIA

The star of the show is undoubtedly the brilliant Boris Quercia...

OUTSTANDING

Three scenes in particular stand out. In the first, La Negra Ester...

DECIMAS de la NEGRA ESTER

All these things under the title of "La Negra Ester"...

Theater aus dem Freudenhe



er Zug fuhr direkt auf die Leute... Die aber blieben einfach sit-

Lebendiges Volk

Roberto Parra Liebesballe (La Negra Ester) am Zürcher Theaterspektakel

RICHTIG - Parallel zum ständischen Musical "Sarafin"...

Next Week in Books and Writers Page

Victor Mink Lally looks at Brian Freely's "Mystery History"...

Lebendiges Volk

Roberto Parra Liebesballe (La Negra Ester) am Zürcher Theaterspektakel

RICHTIG - Parallel zum ständischen Musical "Sarafin"...

Next Week in Books and Writers Page

Victor Mink Lally looks at Brian Freely's "Mystery History"...

La Negra Ester

through a ball Boris Quercia... in a show-stopping scene...

Look Back in Anger

The British-cast production... of the play is a good one...

Look Back in Anger

The British-cast production... of the play is a good one...

CRITICA INTERNACIONAL



"La negra Ester"
 retorno a un pasado oculto

Las decimas del cantante popular Roberto Parra se transforman, con la propuesta escénica de Andrés Pérez, en un viaje por el pasado popular chileno. El espectáculo da un giro al costumbrismo con el recuento del humor. Al fondo, algunas pinceladas históricas que existen en la memoria del país.

Ciudad esencialmente plana. Santiago posee en su centro el corazón de la actividad económica y cultural. En su zona más alta se encuentra el cerro de San Cristóbal, que domina la ciudad y que es el punto de partida de las actividades recreativas y deportivas. En la zona más alta se encuentra el cerro de San Cristóbal, que domina la ciudad y que es el punto de partida de las actividades recreativas y deportivas. En la zona más alta se encuentra el cerro de San Cristóbal, que domina la ciudad y que es el punto de partida de las actividades recreativas y deportivas.

- CAST**
- Roberto Parra
 - Andrés Pérez
 - Roberto Parra
 - Andrés Pérez

RIVERSIDE STUDIOS

3-8 & 10-15 JULY 7.30pm

riverside studios

THE FIRST BY ROBERTO PARRA



CHILI: LE RETOUR DES PARRA

D'un amour inconsolable, Roberto Parra, frère de la chanteuse Violeta et oncle d'Angel, fit un poème, mis en scène par Andrés Pérez. Après un triomphe au Chili, «La Negra Ester» court le monde. Un succès qui doit faire rêver les comédiens de Résistance Chili: en cinq ans d'errance, ils n'ont toujours pas réussi à rentrer au pays.

CONFUSION ELECTORALE EN GRECE

RESULTAT DES ELECTIONS LEGISLATIVES EN GRECE. Le Parti du Premier ministre, Andreas Papandriou, est battu, mais la droite n'obtient pas une majorité absolue. Le parti parait difficile à gouverner, et on parle déjà de nouvelles élections. Lire page 35.

CHILI: LE RETOUR DES PARRA

Il s'appelle La Negra Ester, il s'appelle La Negra Ester, il s'appelle La Negra Ester. D'un amour inconsolable, Roberto Parra, frère de la chanteuse Violeta et oncle d'Angel, fit un poème, mis en scène par Andrés Pérez. Après un triomphe au Chili, «La Negra Ester» fait école à Paris. Lire page 47.

Al puerto de San Antonio Me fui con mucho placer a a La Negra Ester

BY ROBERTO PARRA

THEATRE

Roberto Parra. Preparar la obra "La Negra Ester" en un viaje por el pasado popular chileno. El espectáculo da un giro al costumbrismo con el recuento del humor. Al fondo, algunas pinceladas históricas que existen en la memoria del país.

Roberto Parra. Preparar la obra "La Negra Ester" en un viaje por el pasado popular chileno. El espectáculo da un giro al costumbrismo con el recuento del humor. Al fondo, algunas pinceladas históricas que existen en la memoria del país.

MANCHESTER EVENING NEWS - Thursday 3rd August 1969

Fiesta spirit

IN MANY parts of the world, the Roman Festival of the Green is a time when the people of the land are united in a common spirit of joy and celebration. In the city of Manchester, the people of the land are united in a common spirit of joy and celebration. In the city of Manchester, the people of the land are united in a common spirit of joy and celebration.



A group scene from the play 'La Negra Ester'.

language. When the comedian is happy to be happy, the people of the land are united in a common spirit of joy and celebration. In the city of Manchester, the people of the land are united in a common spirit of joy and celebration.

THE FIRST BY ROBERTO PARRA

ERATION

CONFUSION ELECTORALE EN GRECE

RESULTAT DES ELECTIONS LEGISLATIVES EN GRECE. Le Parti du Premier ministre, Andreas Papandriou, est battu, mais la droite n'obtient pas une majorité absolue. Le parti parait difficile à gouverner, et on parle déjà de nouvelles élections. Lire page 35.

CHILI: LE RETOUR DES PARRA

Il s'appelle La Negra Ester, il s'appelle La Negra Ester, il s'appelle La Negra Ester. D'un amour inconsolable, Roberto Parra, frère de la chanteuse Violeta et oncle d'Angel, fit un poème, mis en scène par Andrés Pérez. Après un triomphe au Chili, «La Negra Ester» fait école à Paris. Lire page 47.



LES COMPÉTENCES

Brindo por la Negra Ester
y por el pobre Roberto
que todavía anda muerto
de amor por esa mujer
Así suele suceder
en el jardín del honor
ella murió de dolor
al verse tan poca cosa
indigna de ser su esposa
y él se morirá de amor

Nicanor Parra

