

Homenaje a los olvidados

Ignacio Miranda Hiriart

Actor y diseñador
México, Distrito Federal

Intento de prólogo

El Gran Circo Teatro fue mi segunda adolescencia. La primera me ocurrió, como a casi todos, al romperse el útero de cristal de la niñez. Ese momento en que se nos revela la existencia como algo particular, inexplicable y precioso. El claro sentimiento de estar solos, la aparición de la consciencia y esa transparente pared que nos separa del mundo marca el momento en que dejamos de ser niños para comenzar la juventud.

El relato que me he atrevido a compartir, sin ser mi oficio la escritura, tiene su origen en 1996. Me encontraba estudiando desde hacía dos años en México, cuando recibí una llamada de Andrés informándome del triste fallecimiento de Don Gustavo Caprario, padrino circense de Andrés Pérez Araya. En ese momento, desempolvé unas cintas con unas entrevistas que le hicimos a Don Gustavo, poco antes de partir de Chile, y, escuchando la voz del difunto, de otro de los olvidados, me puse a escribir.

Años después, estaba de salida de mis estudios en la Escuela de Cine. Ese ciclo llegaba a su fin, lo que me sumergió en un estado en principio

La mitología no es una mentira. La mitología es poesía, es metáfora. Se ha dicho con razón que la mitología es la penúltima verdad; la penúltima porque la última no puede traducirse en palabras. Está más allá de las palabras, más allá de las imágenes, más allá del aro de la rueda budista del devenir. La mitología pone a la mente en contacto con el más allá de ese límite, con lo que puede ser conocido pero no dicho. Por eso es la verdad penúltima.

Pensar en términos mitológicos te ayuda a ponerte de acuerdo con lo inevitable en este valle de lágrimas. Aprendes a reconocer los valores positivos en lo que parecen ser momentos y aspectos negativos de tu vida. La gran pregunta es si podrás decir un gran Sí a tu aventura.

Joseph Campbell: El poder del mito

incomprensible. Tal vez comenzaba la tercera adolescencia y, como las anteriores, tenía obsesiones y nuevas preguntas que responder. Por un lado, ya gozaba del fruto de lo aprendido, tenía amigos, trabajo y la tranquilidad de contar con las herramientas suficientes con las cuales continuar descubriendo mi vocación. Es decir, la certeza de estar enamorado de mi oficio.

Hacía un buen período que trabajaba filmando junto a talentosos fotógrafos de cine, es decir, personas especialistas en escribir con la luz. Como consecuencia, sentía un sano orgullo de no ser un analfabeto de la imagen y poder contar historias. Pero, ¿de qué sirve saber hablar y escribir mediante un medio, cualquiera que sea, si uno no tiene algo que decir? Fue en ese momento que me vino la claridad de estar lleno, la sensación de haber trabajado demasiados años

con los mismos impulsos, y la necesidad de vaciarme para recibir nuevas ideas, nuevas formas, nuevas sabidurías. Entonces, comencé a escribir, como una válvula de escape, como rito funerario y como un intento de no perderme un pedazo de historia.

Los orígenes

La inquietud de la compañía de teatro empezó nuevamente ante la voz que dijo: *entra el público*. Las más de mil personas alineadas en dos filas, muchas de ellas con su cojín bajo el brazo, destinado a paliar las tres horas con las nalgas en una galería de madera, se movieron como grandes cuncunas, ingresando a la carpa de circo instalada bajo la enorme cúpula de lo que en otra época fuera una estación de trenes. La rapidez con que habían ocurrido todos los acontecimientos nos mantenía en una urgen-

cia constante. En esa oportunidad, hubo que poner a prueba el reemplazo de dos actores en la última función que se hizo frente al público chileno; luego, desarmar el monstruo teatral para meterlo en baúles, y hacer listados bilingües de sus contenidos. Todo, con el objetivo de convertir en realidad el viaje de veintitres personas y dos toneladas de carga por una gira de tres meses que comenzaba en Canadá y terminaba en Suiza.

El público, que había luchado por obtener su entrada, tiborrió el recinto, sellándolo con un largo y caloroso aplauso con sabor a despedida. Confirmó que el fenómeno teatral que teníamos en nuestras manos, se había convertido en centro de gravedad y punto de unión de un país que recién se comenzaba a mirar a los ojos, después de casi dos décadas de un estricto régimen militar, que nos tenía sumergidos en la enfermedad del sueño.

La carpa de circo, una vez desnuda del rugido del público, lucía igual que una calle después de una fiesta popular, llena de cáscaras de maní y servilletas. Y, mientras cada uno ocupaba su tiempo en ordenar, se veía al director, Andrés Pérez Araya, caminando de un lado a otro en un silencio de oración. ¡Claro!, es que los productores, Andrés García y Carmen Romero, ya le habían comunicado que, pese a que las funciones fueron un éxito también en las finanzas, faltaba dinero para emprender el viaje.

Un par de meses antes, Andrés Pérez Araya estaba interpretando el rol de Mahatma Gandhi en el Théâtre du Soleil, por tanto, se encontraba delgado de tantos ayunos, con la cabeza rapada, lo que dejaba en mayor evidencia su piel morena, la misma que le había otorgado el apodo del

Negro Pérez. Con sus ojos aún maquillados, debido al reemplazo que había hecho en la segunda función de aquella tarde en la Estación Mapocho, caminaba haciendo círculos perfectos en torno a la carpa, dejando en evidencia su condición de bailarín. El silencio y la preocupación que acompañaban sus pasos, dejaban ver el color de unos pensamientos rápidos que emanaban de su cabeza. Hasta que un señor, al que juramos no decir su nombre porque así él lo prefiere, y debido a la emoción que había sentido con el espectáculo, se acercó parsimoniosamente al director y le ofreció el dinero.

Esos son los dioses del teatro que también están trabajando. —pensó Andrés, mientras veía alejarse a este ángel de la guarda.

Era una tibia mañana de otoño en Santiago. A través de la pequeña ventana de la aeronave, se alcanzaron a ver algunos amigos y familiares que, con pañuelos blancos, vieron pasar el avión que despegaba de la tierra. Minutos después se divisaba, en su completa majestad, la enorme cordillera de Los Andes bajo nuestros pies. Ese fue el primer momento de descanso, en los que pude recordar la vorágine de acontecimientos que nos habían llevado a surcar los cielos y cruzar el gran charco.

Todo comenzó, para mí, por un sombrero rojo. Transcurrían ya casi dos semanas de que había finalizado el taller de máscaras de la Comedia del Arte y Danza-Teatro Hindú: Kathakali, que dio Andrés Pérez y Beat Blasius, en un gimnasio por la calle Independencia. En ese taller, muchos de los miembros colaboramos llevando, en calidad de préstamo, ropas viejas, sombreros, telas e infinidad de cosas que conformaron una extraña y va-

riada colección de elementos. Se podía encontrar desde un canasto de mimbre, espadas de palo, junto a magníficas telas, hasta las verdaderas máscaras de Arlequino o Pantalone. Todo esto, con el propósito de convertirlas en herramientas de trabajo.

Yo llevé lo que encontré en desuso en casa y un sombrero árabe auténtico, de un hermano mío. Esa pieza de museo la había olvidado, por eso, pasadas dos semanas del término del taller, me encontraba en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, con el propósito de recuperarlo.



Ignacio Miranda en el taller de máscaras de la Comedia del Arte impartido por Andrés Pérez, 1988.

Fotografía: Cecilia Jara

—Un sombrero, ¿qué tipo de sombrero?— preguntó Andrés.

—Un sombrero árabe, respondí.

—¿Uno rojo?

—Ese mismo.

—Lo está ocupando uno de los músicos en la creación de La Negra Ester.

—Entonces no importa —dije— ya inventaré algo que decir para que lo sigan usando.

—Pero —respondió Pérez— este montaje durará tres meses, porque después todos vuelven a sus lugares de trabajo.

—Quédenselo, al final, yo lo recupero.

—Y tú, ¿qué estás haciendo?, me preguntó.

—En este momento, nada.

—Y de qué vives.

Advirtiendo que se me estaba presentando la gran posibilidad de continuar cerca de éste y otros monstruos del teatro chileno, decidí mentir.

—En este momento, no tengo problemas, dije.

—¿No te interesaría ayudarnos en la creación de La Negra Ester?

—¿Qué necesitan?, pregunté.

—Todo lo que se vaya haciendo necesario.

Acto seguido, figuraba con una escoba barriendo un piso de principios de siglo, donde lo único que se podía sacar era el polvo gran cosecha, para continuar con el polvo gran reserva, y sin poder terminar de sacarlo, porque habría desaparecido el edificio.

En fin, se acabó ese día con un estupendo ensayo y tenía que hacerme responsable de haber dicho que no tenía problemas, y en mis bolsillos tiritaban las últimas monedas. Como a casi todos los que conforma-

ban el equipo de trabajo.

El proyecto de La Negra Ester reunió a diversas compañías de teatro, acopiadas por un pasado común, el de haber hecho teatro callejero. Se encontraba la compañía dirigida por Willy Semler, otra liderada por Aldo Parodi y la compañía del Teatro Provisorio, comandada por Horacio Videla. Este desborde de creadores, sumado a la escritura de don Roberto Parra, junto a la adaptación del

texto y dirección del Negro Pérez, formaron el Gran Circo Teatro.

Andrés propuso un trabajo en el cual, desde el primer día, rodeando el espacio donde se va a improvisar, hubo: vestuarista, telas, tijeras, hilo de coser, elásticos, máscaras, maquillaje y espejos. Todos estos, dispuestos al servicio del actor. En un costado desde donde se pueda ver la escena, se ubicaron los músicos, que, junto con el director y el actor, in-



Boris Quercia (Roberto Parra) y Rosa Ramírez (Ester) *La Negra Ester* de Roberto Parra. Dirección: Andrés Pérez, 1988.

tentan descubrir la emoción de la escena propuesta para trabajar.

En este método de trabajo, no existe un reparto establecido por el director de antemano, todos pueden probar los personajes. La concepción que Andrés explicara alguna vez: *Las obras y los personajes son seres superiores a uno y están flotando en el aire, esperando que tal o cual actor, gracias a quien sabe qué conductos mágicos, sea elegido por el personaje y, a través de él, se encarne esa energía.*

Pero no se trataba que el director dejara al actor a la deriva, en una búsqueda de algo esotérico. Andrés dirigía siempre el trabajo para que el actor estuviera física, emocional y mentalmente preparado para ese encuentro, llenándolo de imágenes, sonidos y texturas nuevas. Para esto, se trabajaba ocho horas diarias, como cualquier trabajador del mundo en condiciones normales. La primera hora de trabajo estaba destinada a ejercicio físico. En *La Negra Ester*, el trabajo físico consistía en el aprendizaje del Kathakali, orientado por Andrés y Beat Blasius. También, cuando el trabajo lo fue exigiendo, aprendimos a bailar cuecas, algo de danza, etc.

Luego del trabajo físico, ejercicios vocales orientados a mejorar la dicción y proyección de la voz, además de cantar, para afinarse cada uno y también como equipo. Terminada esta etapa, había un rato para tomar té y comer algo, para continuar con el período de la transformación, es decir, el momento en el cual se buscan cambios profundos a través del maquillaje y del vestuario.

El trabajo con máscaras obliga a

*otro plano de imaginación, en el cual la traducción del sentimiento no debe hacerse por caminos realistas, cotidianos, naturalistas. Especialmente en esta propuesta, ella requiere de un diseño en el espacio y cuerpo del actor, de acuerdo con su emoción. La máscara, en esta concepción, se propone como la expresión máxima de una emoción, como la interpretación de un otro, como una encarnación. Se asocia a estados del alma, simples y complejos, pero únicos, que tienen su manifestación en posiciones y usos externos del cuerpo y en gestos claros e identificables en el rostro.*¹

Al finalizar un día de ensayo, el grupo se ponía de acuerdo sobre las escenas que se ensayarían al día siguiente. Entonces, al día siguiente te encontrabas con cuatro o cinco proposiciones –para un mismo personaje– que se ponen a prueba improvisando. Uno toma los buenos momentos encontrados por otro actor y los utiliza, es decir, el personaje se va descubriendo entre todos, guiados por el director que te recuerda a un médium trabajando al servicio de algo superior, que efectivamente quiere venir a la tierra.

Por ejemplo, en el taller de máscaras, hubo algunos ensayos en que se podía ver la proposición de dos actores, sobre la escena de los dos protagonistas entrando acompañados por algunos personajes (que jamás aparecían en el texto original). Andrés dejaba correr un rato la improvisación, para saber cuál es la idea que traen entre manos. De pronto, interrumpía y decía cosas como: *no está pasando nada, no veo a nadie, a excepción de*

aquel sirviente que está al fondo, es el único que está en la verdad, y para todos, era evidente. Entonces, Andrés hacía salir a todos del escenario, e invitaba al sirviente a probar el papel de los protagonistas. Hasta que un día, alguno de todos florece y, de esta manera, abre las puertas del mundo al cual se quería entrar. Y se convierte en la *loco-motiva* (locomotora creativa) que guía al equipo y mediante la cual el resto tiene la posibilidad de ser o no aceptado por los habitantes de esa historia.

En el método, nada está decidido de antemano, todo es búsqueda, riesgo. De esta manera existen encuentros verdaderos, creaciones únicas.

Era usual que, en un buen ensayo, te ocurriera que alguien comenzaba a florecer en el escenario y tú no sabías de cuál de todos nosotros se trataba, sencillamente, no sabías quién estaba interpretando el rol. Ese es el momento exacto en que aparece la máscara, el otro, la tan buscada encarnación. Y la energía que irradia esa creación invade a todos; a los músicos les brotan las notas exactas de la emoción en la que se está jugando, y, para este director, es el parto de un hijo suyo, un personaje dispuesto a hacer cualquier cosa que vaya imaginando. Incluso, Andrés iba a sugerir algo y el actor ya lo estaba haciendo, es decir, la comunicación sin palabras.

Para mí, eran encuentros con verdades, con estados alterados de conciencia, con caminos místicos, ya que alimentan directamente el alma. Y con el tiempo, es decir, cuando uno va asimilando el *método de trabajo* y sus leyes, comprende que esas leyes

1. Apuntes de Ileana Diéguez de las indicaciones de Andrés Pérez Araya a los actores durante el Primer Taller de La Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe, Machurrucutu, Cuba. Ver esta revista Apuntes 122, pág. 113.

que ayudan a un actor a engrandecer la búsqueda de un personaje, pueden enaltecer la calidad de un ser humano, y es, en ese momento, en el que el teatro sirve como herramienta de la vida cotidiana.

Uno de los tantos ejemplos que podría recordar, además de ser uno de los más frecuentemente repetidos por Andrés a quienes nos encontramos en calidad de aprendices sobre el escenario, era el decirnos constantemente, *hay que mirar y escuchar, de verdad, una sola cosa a la vez.*

Con todas esas experiencias, Andrés era capaz de arrastrarnos a sus pasiones e ideas, a la búsqueda de un teatro mágico y popular. Bajo estos preceptos, y corridas unas semanas de ensayo, todos podíamos ver que los dioses del teatro estaban presentes. Me refiero a algo misterioso, pagano y alegre.

La primera función completa de **La Negra Ester** ocurrió en ese galpón de cuatro altas paredes, sindicato de los ex choferes de trolebús: El Trolley. Ese fue no sólo el albergue de nosotros sino de muchas otras empresas teatrales y musicales durante los oscuros tiempos del régimen militar.

Todos estábamos en los últimos preparativos para correr de principio a fin la obra completa por primera vez. Mientras, Andrés Pérez golpeaba las puertas del barrio, invitando a los vecinos. Señoras con sus viejitos, niños, perros, gatos y ratones, pero esencialmente prostitutas, fueron los primeros treinta espectadores de la historia de Roberto Parra y **La Negra Ester**.

Todo listo para comenzar, nos sentamos en círculo tomados de las manos. Luego, Andrés narró la siguiente historia:

Algunos pueblos asiáticos y venidos desde Rusia y Polonia hacia Eu-

ropa, se veían en la necesidad de emigrar, empujados por las invasiones, las pestes y las guerras en general. Antes de emprender el viaje, se sentaban en círculos, tomados de las manos, y se miraban todos con todos para saber: quiénes somos, cuántos somos y para dónde vamos. Todos con un objetivo común.

Y luego de eso, corrió por primera vez la obra completa.

Lo que pasó esa noche, entre los presentes y nosotros, hacía ya sentir que estaba ocurriendo algo grande. *Algo realmente grande.* El tiempo dio la razón a esa sensación, porque el proyecto, que estaba pensado para ser presentado durante los tres calurosos meses del verano santiaguino, modificó el curso de la vida de todos los participantes. Fueron años de funciones y la formación de una compañía que ha recorrido todo Chile, la mayor parte del continente americano y Europa varias veces.

Quizás no era tan extraño para Andrés, que siete años antes había sido premiado como el mejor actor por la Asociación de Críticos de Espectáculos, por su papel de Leftarú, en la obra dirigida por Abel Carrizo Muñoz. Luego, fue becado por el Instituto Chileno Francés de Cultura, para ir a observar los ensayos de una compañía francesa, por un período de tres meses.

Andrés, al encontrarse en París frente a la realidad que la compañía que él había elegido no se estaba en período de ensayo, cayó en las manos de ese *fenómeno* del teatro que es Ariane Mnouchkine, directora del Théâtre du Soleil en la Cartoucherie de Vincennes. Uno de esos días, encontrándose la compañía en un momento de descanso después de al-

morzar, madame Mnouchkine, con su cabellera blanca, se acercó a Andrés, que estaba recostado en un jardín bajo el sol. Ella le preguntó si le ocurría algo, a lo que Andrés respondió que echaba de menos a sus amigos en Chile. Ella lo miró, diciendo que la noche anterior había soñado con un pueblo que estaba en medio de una guerra. Ella veía a Andrés entre medio de los fuegos de artillería y le tendía una mano para salvarlo. Y luego, en la vida real, le ofreció improvisar, a lo que él accedió. Fue a los camarines, se vistió y maquilló para improvisar el Bufón de Ricardo II. Nervioso, subió al escenario e intentó imitar los gestos vistos los días anteriores a los otros actores. Y, como su improvisación funcionó, pasó espontáneamente a formar parte de la compañía, convirtiendo lo que también eran tres meses en seis años.

El primer rol que interpretó fue el Bufón de Ricardo II, un personaje sin textos, debido a la dificultad inicial de actuar en otro idioma, para finalizar, al sexto año, interpretando uno de los personajes protagónicos, Mahatma Gandhi, en la obra *L'Inde de ou l'Inde de leurs rêves*, escrita por Hélène Cixous. Espectáculo en el cual Andrés salió elegido uno de los tres mejores actores teatrales, según la crítica alemana.

Después de esa función en El Trolley, comenzaron los preparativos para el estreno, que finalmente se hizo en una plaza perdida de Puente Alto. Daniel Palma, el escenógrafo, con su cabello negro hasta más abajo de los hombros lleno de pegamento y pinturas, al igual que su ropa, terminaba de construir cuarenta y cinco lozas de concreto para materializar el suelo del Cabaret Luces del Puerto, escenario real de la historia

de Roberto y Ester, ubicado en la calle Sargento Aldea en el puerto de San Antonio, destruido posteriormente en un terremoto. El asunto era transportar las cuarenta y cinco lozas, cada una de aproximadamente setenta kilos, desde el centro de Santiago hasta Puente Alto. Con el tiempo, fui aprendiendo que, todas esas cosas que parecen complicadas, es mejor, antes de hacerlas, consultarlas con la gente de circo. Ellos, enseñados por sus abuelos, ya han hecho todo lo que uno imagina y muchas cosas que uno nunca llegaría a imaginar. Entonces, acudimos a don Gustavo Caprario, que ya se había convertido en el padrino circense de la compañía.

El estreno

Don Gustavo Caprario, payaso, anunciador y productor de circo, era el padrino de Andrés Pérez. La amistad entre él y Don Gustavo había nacido años antes, cuando Andrés Pérez, aprovechando una vacaciones del Théâtre du Soleil, llevó a escena *Todos estos años*, un hermoso espectáculo de calle, que alegró a poblaciones enteras en los calurosos barrios del valle de Santiago. Una tarde, a la caída del sol veraniego, se acercó el entonces desconocido Caprario a decirle al director: *Está relindo el show, pero ahora que el sol se fue, hay que andar adivinando lo que hacen los comediantes*. Andrés Pérez le aclaró que ese espectáculo se sostenía con lo que el público pudiera depositar en el sombrero, es decir, que no había un solo duro para arrendar una luz.

Caprario fue a su casa y, sin preguntarle a su esposa, la María, se llevó un seguidor, en complicidad con su hijo, el payaso Grumpi. Regresa-

ron al lugar de la actuación y lo presentaron por todo el verano.

Esos son los dioses del teatro, que también están trabajando, pensó el director en el momento en que se encendió el foco iluminando la escena.

Tres años después de ese primer encuentro, don Gustavo Caprario nos traía a un tal Nicoletti, un gordito empeñoso, que mantenía a su mamá trabajando en fletes, con un impresionante aspecto de llegar a ser un mediano empresario a corto plazo. En la camioneta del italiano Nicoletti, Daniel Palma, el Tabo Arenas y yo transportamos las cuarenta y cinco lozas a esa plaza de Puente Alto, donde Caprario y el Grumpi comenzaban a poner un ruedo de circo, unas galerías y luces.

La primera función de *La Negra Ester* fue presenciada por un escaso público, atónito de ver a este grupo de locos con vestimentas raras y pintados. Por fuera de la carpa, una banda de neopreneros insistía en hacer hoyos para mirar el espectáculo. Dicho sea de paso, que a mitad del segundo acto se fue la luz. Entonces, el Tabo y yo tuvimos que salir a escena vestidos de época y maquillados, sacar a martillazos una escalera (parte de la escenografía) en vista y presencia del público. Corrimos a un costado del ruedo, apoyamos la escalera en el poste. El Tabo se subió rápidamente, desconectando un cable que sostuvo con sus dientes, diciéndome: *Cuando te diga ya, subes la palanca*.

Pasados unos segundos, una persona del público gritó: *Ya*. En el acelerar, y casi instintivamente, subí la palanca, dándole una fuerte descarga eléctrica en los dientes. El Tabo, en su propio acelerar, me gritó unas cuantas palabrotas desde lo alto y siguió rápidamente solucionando el

asunto. Luego, entramos al escenario a poner la escalera, con un claro sentimiento de hazmerreír y tercer mundo. Todo terminó en orden.

Días después, se estrenó la obra con la carpa llena. Mientras, afuera, estaba la banda de neopreneros, que ya no rompían las telas. Para solucionar el asunto, Andrés los hizo parte del evento, contratados por una módica suma diaria, con el compromiso de cuidar la carpa durante la función.

La intención primera de la compañía fue estrenar la obra en la Plaza Caupolicán, ubicada a la mitad del cerro Santa Lucía, en el centro de Santiago. Nunca se sabrá si la petición le alcanzó a llegar al Intendente o quedó atrapada en algún escritorio, pero el permiso nunca llegó. Sin embargo, semanas después, cuando la obra había sido reconocida en los medios de prensa como el *suceso teatral*, subíamos tres camiones por el empedrado del que fuera el primer fuerte español fundado por Don Pedro de Valdivia, y quemado varias veces por los indios.

Los espectadores, que colmaban las entradas con una semana de anticipación, se reunían desde horas antes en el Cerro, dando lugar a una improvisada feria de vendedores aparecidos de la nada. La inquietud de la compañía de teatro empezaba nuevamente ante la voz: *Entra el público*. Más de trescientas personas alineadas en una fila, muchas de ellas con su cojín bajo el brazo, destinado a paliar las tres horas con las nalgas en una galería de madera, se movieron como una gran cuncuna, ingresando a la carpa de circo instalada en la Plaza Caupolicán, nombre del cacique que muriera sentado en la pica en manos de los españoles, y en cuyo honor hay una estatua de un

indio norteamericano, llegada por equivocación en un barco venido de Europa, según cuenta la leyenda.

El cerro Santa Lucía fue el lugar que dio a conocer al Gran Circo Teatro y a *La Negra Ester*. Llegábamos después de almuerzo, directamente a limpiar los camarines, el escenario y todos los espacios, haciendo de la carpa nuestra casa. Luego, había dos horas de training físico y vocal, para pasar a la sagrada hora del té. Siempre, amenizada por una señora, tipo abuelita cariñosa, que vio la obra el primer día y regresó al siguiente con pan amasado hecho por ella. Así, continuó todas las semanas que estuvimos allí. Cuando no era pan, era una torta o un queque. Rápidamente, pasó a formar parte del grupo, y siempre se la veía a la hora del té y en su butaca de primera fila a la izquierda.

Pasada la hora del té, cada uno sabía cuánto tiempo necesitaba para maquillarse y concentrarse. Pero exactamente media hora antes, la voz de: *entra el público* te ponía en alerta. Y ya para ese momento algunos de los actores, pero especialmente los que éramos aprendices, estábamos listos para ayudar a acomodar al público.

Siempre antes de comenzar la obra, continuábamos con la costumbre de juntarnos y tomarnos de las manos en círculo. A veces, Andrés nos contaba que venían los organizadores de un festival internacional de teatro, o nos leía algún texto adecuado. Y cualquiera de nosotros podíamos decir algo si así lo deseábamos. De las frases más repetidas en ese instante, recuerdo era: *Hay que mirar y escuchar, como la primera vez, para que sea de verdad*.

Finalmente, ese acto que parece tan simple, el de mirar y escuchar de verdad, es el principio de una verda-

dera comunicación. Algo más o menos así pasaba con la obra. En el cerro se mezclaba el público popular con el elitico. Los de derecha e izquierda, que recién comenzaban a hablarse tras diecisiete años. Los niños, los viejos, todos podían compartir las mismas emociones, aunque Juan se fuera corriendo para alcanzar el último metro a San Miguel, mientras Alberto y su chica tomaban su auto rumbo a la Casa de Cena.

Frente al éxito y la nueva realidad que eso conllevó, comenzó a gestarse una gira por el sur de Chile, que dio inicio en San Antonio, donde el alcalde nos brindó ayuda. Dormíamos en un hotel con vista al mar y al sitio donde montamos todo el aparataje, que fueron cinco camiones llenos.

Para ese entonces, se había incorporado al equipo técnico el maestro Pancho Sandoval. Un excelente trabajador, que poco a poco fue mejorando todo lo que a madera se refiere y a tramoya en general. Él es un hombre que no se despidió diciendo: *Que te vaya bien*, él dice: *Que te vaya lógico*.

Primera gira por Chile

San Antonio, escenario real de la historia de Roberto y Ester, fue el encuentro con la historia, el puerto, el mar y las sirenas de barcos. Algunos medios de televisión alternativos nos hacían videos, entrevistaban a Don Roberto Parra y seguían los acontecimientos de la población, que estaba cada vez más efervescente. Toda la gente, en especial en el mundo de los cabarets, decía haber conocido a la Negra. El dueño del Boom 2000, antiguo propietario del Cabaret Lucés del Puerto, nos regaló la puerta original con la placa de la dirección

pegada. Esa puerta sabe todo lo que en esos parajes ocurrió, y continuó acrecentando su silencioso conocimiento, ya que se convirtió en amuleto escenográfico, viajando junto a nosotros por Chile y el mundo.

A petición del público, y por interés de la Compañía, Alvaro Henríquez, Jorge Lobos y Cuty Aste estaban grabando la música de la obra, para sacar el cassette a la venta. Después de la función partían al bus rumbo a Santiago, donde se la pasaban metidos en el estudio de sonido, para regresar al puerto como a eso de las cinco de la tarde, armar sus instrumentos y nuevamente correr la obra.

Los músicos iban y venían cargando sus cosas. Uno de esos días el Cuty Aste, faltando una hora para la función, se percató de haber olvidado la boquilla de su saxo en Santiago. Imposible hacer nada por conseguir una, en especial, la de un soprano. Pero el Cuty es músico y virtuoso. Es capaz, con un poco de ensayo, de transportar el lenguaje musical a infinidad de instrumentos. Reemplazó el saxofón, como línea melódica, a un acordeón, tocando ese día de una manera bellísima y abriendo nuevas puertas musicales.

Uno de los temas en discusión, por esos días, era nuestro pronto viaje a Punta Arenas. Alvaro Henríquez había soñado que, durante la travesía marítima, se desataba una tormenta, que terminaba en naufragio. Sólo él quedaba con vida. Después de discutir el asunto, decidimos que *si* viajaríamos en barco, pero él lo haría en avión, para que, si se cumplía su sueño, alguien pudiera contar la historia.

San Antonio siempre estuvo a tablero vuelto, y como en Santiago, quedó gente sin poder ver la obra. Ese

público, que vio reflejado parte de su vivir cotidiano con nuestro teatro, era amable, popular, interesado, sin prejuicios y justo con los aplausos.

Enero de 1989. El transbordador Tierra del Fuego estaba zarpando de Puerto Montt con destino a Punta Arenas; tres días de paisaje acuoso. Además de su tripulación, un gran número de camioneros, algunos turistas y una compañía de teatro de veintitres personas. El buque estaba lleno de ramplas con diferentes productos y animales. Uno de esos ca-

el capitán un camarote donde nos rotábamos; con preferencia para la María Izquierdo y el Willy Semler, que en ese entonces esperaban a su primer hijo, y la Rosa Ramírez con el maestro Pancho, que viajaban con la pequeña Mikaela, comodín de muchos de nuestros viajes.

La única parada del buque se hizo después de la primera noche, en puerto Edén. Lugar en la cima de la cordillera que por esos parajes está hundida en el mar, es decir, es una isla. Los lugareños vienen con sus botes a

Willy no le pasó nada, salvo la pérdida de un sombrero arrojado por el viento al fondo submarino. Esto, poco antes de entrar a mar abierto, al Golfo de Penas.

El barco comenzó a moverse. Los marinos cerraron los accesos a los sectores del buque donde entran las olas. Recomendaban tomar pastillas para el mareo. Todos estábamos expectantes de las nuevas condiciones del viaje. Mientras, José Luis Plaza, diseñador del vestuario de **La Negra Ester**, dormía apaciblemente en uno de los asientos. Nadie supo más de él hasta Punta Arenas. Dormía y comía apenado a su butaca.

Cuty Aste y Andrés Pérez se mantuvieron en el punto más alto de la embarcación, un mirador, durante todo el día del Golfo, acompañados de música. Ellos fueron de los pocos privilegiados que vieron una ballena, anciana reina de esos mares.

En un barco donde se mezclan personas venidas de diferentes puntos del planeta, siempre se producen situaciones cinematográficas, ya que luego de un par de días, cuando todos han recorrido la nave al revés y al derecho, cuando se agotó el juego de cartas, cuando la lectura llegó a su fin por ese día y el paisaje se mueve lento, comienza la gente a relacionarse al calor de un licor. En la noche del Golfo de Penas, después de acabado el turno de comida, los tripulantes y mucha gente se reunió en el casino. Los músicos sacaron sus instrumentos y, tras unas canciones, la música subió la electricidad de nuestros cerebros, para terminar cantando el repertorio completo de la obra.

Llegamos a Punta Arenas, y nos instalamos en un albergue para deportistas. Al cabo de una hora, las

miones iba lleno de los más insólitos elementos: dos roperos de vestuario, un baúl de maquillaje, dos de sombreros y utilería, uno de librería para venta de cassettes y otras cosas, uno de herramientas, escaleras, cuarenta y cinco armillas para sostener las cuarenta y cinco lozas, tres fondos escenográficos, cajones de instrumentos musicales y tarimas.

La compañía viajaba en asientos, pero gracias a las virtudes de algunas actrices del grupo, se consiguieron con

cambiar sacos de mariscos por cualquier cosa. El capitán organizó un paseo a la isla en la nave de la armada, donde cupimos como cuarenta personas, para pisar esa tierra siempre húmeda.

En el sueño de Alvaro (que no se encontraba en el barco, además de Carmen Romero, que mantenía el campamento base en Santiago para los menesteres de producción), él encontraba, después del naufragio, al Willy Semler muerto en una playa. Al

Fotografía: Julio Astudillo.



La compañía Gran Circo Teatro en su rito antes de la función de **La Negra Ester**. Cerro Santa Lucía, Santiago de Chile, 1998.

habitaciones estaban desmanteladas por nosotros, convertidas en otra cosa. Debido a lo flexible de las camas, tiramos todos los colchones al suelo. Luego, comer algo y comenzar a armar el monstruo.

Desde el cerro Santa Lucía, había surgido espontáneamente el sistema de *cadena humana*, para bajar y subir todos los días doscientas cincuenta sillas a una bodega. Este sistema milenario, se formaba rápidamente al grito de: *cadena, cadena*. Todos seguíamos repartiendo la palabra *cadena* y, sin darnos cuenta, ya estaba funcionando.

En Punta Arenas, bajamos todo al gimnasio deportivo. Lugar que fue nuestro albergue teatral también en Puerto Montt, Valdivia y Temuco.

Estos espacios presentan, para una compañía de teatro, ventajas y desventajas. De la primeras son:

Lugares pensados para la lluvia, lo que es de vital importancia en el sur de Chile. Siempre tienen galerías para público, energía eléctrica suficiente para un evento, acceso para camiones, y es un lugar públicamente conocido por la población. A esto se le debe sumar que siempre hay una casa cerca, con buena cocina y muy barata.

De las desventajas principales para un espectáculo, son las condiciones del sonido. En general, son espacios altos con techos ligeros, lo que provoca la mantención una vibración sonora que se monta sobre la siguiente. Por tanto, es necesario ensayar debidamente la dicción y los volúmenes de todo sonido, con el fin de que, hasta ese señor sentado en la esquina derecha arriba, entienda lo que se dice, para que llegue hasta él la emoción.

Otra desventaja consiste en la

transa con el responsable del lugar, para vestir como se necesita el gimnasio. En el caso de *La Negra Ester*, la recreación del puerto de San Antonio y en especial la del Cabaret Luces del Puerto, se conseguía mediante la colocación de toda la escenografía, y colgar detrás de los músicos una gran pintura de los años cuarenta. (Pintura que dos años después, jamás regresaría en la carga, luego de una temporada de *La Negra Ester* y *Epoca 70 Allende* en los Angeles, California, exactamente en Santa Mónica Pier). Esto, sumado a la concentración ocular que produce la luz en la noche, ya era bastante. Pero el letrero de la Digeder (Dirección General de Deportes y Recreación), el tablero de puntuación y la propaganda general del recinto, no tienen nunca nada que ver con el mundo que se va a mostrar. En algunos de los lugares, nos permitieron sacar letreros o taparlos con telas. Pero también hubo lugares en los que, cuando Roberto se sube a la torre central, punto más alto de la escenografía, para llamar desconsolado a Ester, el cartel, ése, te saca de la ficción.

Otro punto, de menor importancia, es que no se puede clavar ni maltratar el piso. Pero esto no es una gran dificultad, ya que en general los gimnasios tienen planchas de cholduán o algo para estos casos. Y, en relación a no poder clavar, no hay ningún clavo que un contrapeso no pueda subsanar.

De esa manera, se desarrolló una exitosa gira por algunas de las principales ciudades del sur de Chile, acompañados por un camión, cambiando de espacio escénico, de hospedaje, conociendo y educando a públicos que nunca habían visto teatro.

El Teatro Municipal de Concep-

ción fue nuestra última plaza de esa gira. De ese momento en adelante, toda nuestra energía la destinamos a realizar una gira internacional de tres meses, que no fue un hecho sino hasta el momento en que, en una tibia mañana de otoño en Santiago, y a través de la pequeña ventana de la aeronave, se alcanzaron a ver algunos amigos y familiares, que con pañuelos blancos, vieron pasar el avión que se despedaba de la tierra.

Primera gira internacional

En Canadá, actuamos en el Parc la Fontaine, un típico parque canadiense con grandes árboles, lagunas, botes y ardillas. Canadá fue un lugar extraño en relaciones humanas y también en términos artísticos.

El maestro Pancho Sandoval fue uno de los que más tuvo que trabajar, hubo que reconstruir escaleras y un cuanto hay, estaban pedidos clavos, madera y cola fría. En ese momento, comprendí la magnitud del trabajo del Pancho y me puse a trabajar junto a él. Ese fue, para mí, el comienzo del aprendizaje de todo lo que a tramoya se refiere, pero en especial, al trabajo de la madera. Esta relación de ayudante del maestro Pancho duró varios años y me terminó dando el conocimiento de una profesión, que poco a poco me fue maravillando. El arte de los nudos, los telones, las escenografías, las tarimas, los desembarcos y un sin número de trucos y mañas.

Otro de los grandes apoyos de nuestras primeras presentaciones en suelo extranjero, fue la presencia de Cloth, el *stage manager* designado por el Festival Des Théâtre Des Amériques. Ese hombre de barba y bien comido, estuvo un tiempo viviendo

en Perú, hablaba español y le tenía un cariño especial a los pueblos sudamericanos. Cloth hizo lo posible por conseguir todo lo que necesitábamos y se puso la camiseta de la Compañía.

Tras Canadá, quedaban en evidencia una serie de cosas por mejorar. Una de las principales era reconstruir en Europa la escenografía original, y el siguiente festival era en un mes y medio en Inglaterra, por tanto, la compañía gestó una temporada en París. París se vestía con prendas especiales. En todos lados se hablaba de los preparativos de la celebración de los 200 años de la Revolución Francesa y de la declaración de los Derechos del Hombre, junto con la conmemoración de los 100 años de la Exposición Universal de Las

Ciencias, donde se inauguró la Torre Eiffel. Las calles de la ciudad despedían un aroma a leyenda.

Carmen Gloria Sotta llevaba un tiempo por esos lugares produciendo nuestra llegada y todo lo demás, que no habría sido posible sin el apoyo de personas notables que aparecieron en el instante preciso. Uno de ellos fue Cristian Duppon, un amigo de Andrés Pérez, actor del Théâtre du Soleil, conocido también por su buena mano de cocinero. Al saber que venía Andrés con una compañía de teatro chilena, habló con el productor del Cirque Aladin, Uely Hirzel, que terminaba por esos días una buena temporada. Uely, al saber que una compañía sudamericana venía a realizar una mes de funciones a París, y aún no sabían dónde se iban a presentar, dijo: *o estos muchachos están locos o son muy buenos*. El tiempo le aclaró ese comentario: *son muy buenos y están locos*.

Uely y su mujer, Eva, fueron de las personas más notables que conocimos en esa primera gira. Para mí, fue también el comienzo de una amistad y de una relación de trabajo que funcionó muy bien durante años. Tiempo después, ellos conocieron Chile y vieron *La Negra Ester* en el estero Marga Marga de Viña del Mar. Desde ese momento, soñaron con traer algún día un espectáculo, hecho que se materializó unos años después con la coproducción de ellos y el Gran Circo Teatro, trayendo el magnífico espectáculo del Cirque O a Santiago y Viña del Mar, con un éxito asombroso. En ese instante, la Compañía presentaba el Popol-Vuh y Uely comenzó a gestionar un mes de funciones en Berlín, que también fue un éxito absoluto en el verano europeo de 1993. Ellos siempre iban a ver nuestros espectáculos,

y algunos de nosotros hemos gozado del privilegio de unos días de descanso en su castillo en Francia, exactamente en Monthelon. Ese lugar es un albergue para compañías de circo o teatro en épocas de ensayos; hay salas, una carpa de circo siempre montada, carros tipo casas rodantes, y una gran cocina.

Nuestro primer contacto con Uely y Eva fue en 1989, en la Cartoucherie de Vincennes, en el parking del Théâtre du Soleil. En ese lugar estaba montada la carpa llamada Le Palais de Mil Miroir. Tal como su nombre lo indica, El Palacio de los Mil Espejos es una carpa pequeña, con mesas de mármol, llena de balastradas y pilares de espejos. Ellos nos facilitaron, completamente gratis, sus instalaciones, con la sola condición de costear la mitad de los gastos de electricidad, un verdadero regalo.

En *La Negra Ester*, estábamos acostumbrados a un escenario de cinco por ocho metros, más tarimas. En esta ocasión, teníamos que adaptarnos a no más de tres por tres metros. Sacamos todas las mesas y pusimos solamente sillas. Los músicos no tocaron sobre una tarima sino directamente sobre el piso. Para hacer el fondo escenográfico, Daniel Palma y Andrés Pérez recorrieron casas y lugares de deshechos buscando puertas, palos, rejas y lo que fuera; mientras, el Tabo investigaba la iluminación de que disponía, y el maestro Pancho y yo nos ocupábamos en hacer torres y escaleras pequeñas para el Palais.

En sólo dos días se reconstruyó la escenografía de *La Negra Ester* en miniatura, se ensayó todo y muchas veces, para estrenar la obra en mayo de 1989, en los alrededores de París, a minutos del Chateau de Vincennes, uno de los lugares donde estuvo pre-

KARUNAKARAN



KATHAKALI

Programa de mano del espectáculo Kathakali de Karunakaran, presentado en Santiago por el Gran Circo Teatro.

so el Marqués de Sade y también Denis Diderot.

El estreno estuvo repleto, y rápidamente se corrió la voz de esta obra chilena que estaba junto al Théâtre du Soleil. Todos los días llenos, lo que nos regresó la confianza artística y una entrada de dinero vital.

Aprovechando la gentil coyuntura, destinamos una parte de los ingresos a tomar un taller de Kathakali (teatro-danza hindú), con el maestro Karuna Karan, nacido en Kerala, sur de la India. Éste, y su mujer Niña, llegaban a la carpa después de almuerzo, se ponían su ropa de training y prendían unos inciensos. Una vez todos listos y sin zapatos, se saludaba a los dioses y a la tierra, para disculparse de todos los golpes que se le dan. Se comenzaba con una serie de ejercicios físicos destinados a preparar el cuerpo para el aprendizaje de los Kalashan, danzas básicas que desarrollan el ritmo y la coordinación. Luego, seguía un trabajo de ojos, de expresiones faciales y la aplicación de un alfabeto con las manos, comparable al lenguaje de los sordomudos.

Todo este intenso conocimiento adquirido durante un mes, de la mano directa del maestro hindú, y guiado por Andrés Pérez al teatro que nosotros estábamos haciendo, fue rápidamente ordenando a la compañía, lo que vino acompañado de un buen momento actoral, que nos hizo intentar ampliar la capacidad de la carpa.

Para eso, reubicamos el lugar, quedando algunos espacios libres. Me pidieron que fuera por unas sillas a la bodega del Soleil. Así es que pedí a alguien del grupo que me dijera cómo podía explicar: *Soy de la compañía chilena, y vengo a buscar unas sillas que madame Mnouchkine nos va a prestar.*

Le Grand Cirque Théâtre Chilien
présente

“La Negra Ester”

auteur : Roberto Parra

metteur en scène : Andrés Perez Araya

quelques représentations exceptionnelles
auront lieu à Paris du **8 Juin au 11 Juin**
et du **14 Juin au 18 Juin à 20 H.**

Le Cirque Aladin vous accueille à la
CARTOUCHERIE DE VINCENNES
M^o Château de Vincennes – Navette du Théâtre
ou autobus 112 arrêt Cartoucherie.

LOCATIONS AU 48.08.36.20

Entrées 90 F. – Etudiants 60 F. et prix de groupes.

Afiche de promoción de **La Negra Ester** en su gira por París, Francia.

Caminé los quinientos metros que nos dividían, repitiendo incansablemente la frase que me habían dicho, esperando que nadie me preguntara otra cosa y mi discurso fuese suficiente para salir de allí con veinticinco sillas.

Ya frente a los grandes portones del Soleil, decidí acercarme a uno de ellos que estaba abierto. Dentro, había dos actores, vestidos como la nobleza de los 1700, con sus fracs y pelucas blancas. Antes de entrar, repetí por última vez mi frase, tomé aire

y con paso decidido avancé hasta ellos, que me daban la espalda. A sólo un metro, con voz segura lancé mi discurso. Al momento de hablar estaba tan concentrado en pronunciar claro, que no advertí que los actores no se habían movido ni un solo centímetro. Por tanto insistí.

—*Excuse moi, monsieur...*

Como tampoco hubo reacción de su parte, avancé lentamente: aquellos actores eran perfectas copias hechas de cera, uno era Dantón y el otro Robespierre. Estaban tan bien

realizadas que yo sentía sus respiraciones. Efectivamente, un técnico del teatro me observaba escondido muy de cerca. Salió de su escondite entre carcajadas; ya había escuchado mi discurso y me llevó hasta las benditas sillas.

Los muñecos de cera hechos por Erhard Stiefel, creador de máscaras y escultor del Théâtre du Soleil, estaban en construcción para el film que rodaría la señora Mnouchkine unos meses después: *La nuit miraculeuse*, como homenaje al aniversario de la declaración de los derechos del hombre. Por todos lados, estaba rodeado de situaciones mágicas.

Las funciones de *La Negra Ester* fueron tomando mayor brillo, al unisono que el público agotaba las localidades. Alargamos la temporada en dos semanas. Y esas seis semanas que estuvimos en la capital francesa estuvieron acompañadas de la presencia de Don Roberto Parra, que fue entrevistado por uno de los periódicos más populares de ese país, *Liberation*, con una gran foto en primera plana titulada: *El retorno de los Parra*, haciendo alusión a la Violeta, que años antes estuvo deambulando por París.

Por Le Palais de Mil Mirroir, desfilaban una serie de personalidades de los más vastos ambientes. Comenzando por actores y artistas de diferentes nacionalidades, la comunidad latinoamericana y personajes como el entonces exiliado, Carlos Altamirano.

El 25 de junio de 1989, el día en que realizamos la última función en la Cartoucherie de Vincennes, el Théâtre du Soleil organizó la Fiesta del Fuego. Además de la gente del

Teatro del Sol, estaban invitados¹ los miembros de las dos compañías que trabajan establemente ahí, L'épée de Bois, y el Théâtre de la Tempête, había también algunos miembros de la compañía de la Pina Bausch, que tenían funciones en el Théâtre de la Villette, el Cirque Aladin y El Gran Circo Teatro de Chile.

La fiesta ya había comenzado, mientras nosotros terminábamos la función. No recuerdo bien, pero creo que fue Boris Quercia y Tulo Rosell los que se subieron a los zancos, llevando una gran bandera chilena estirada, mientras Jorge Lobos, Cuty Aste y Alvaro Henríquez entonaban una cueca de Don Roberto Parra. Con ese desfile improvisado, irrumpimos en la fiesta, aportando una cuota más de alegría.

La Fiesta del Fuego consistió en una reunión de trabajadores del arte en torno a una gran hoguera, saltando a través de las llamas pidiendo deseos. A todo esto, se le debe sumar un delicioso plato acompañado de buen vino y con música sonando en todo momento, donde se daban a conocer melodías de todo el mundo: alemanas, francesas, armenianas, hindúes, chilenas, mexicanas, etc. Cada una acompañada y alentada por los coterráneos. Esta singular muestra de canciones llegó a su clímax en el momento en que Jaen Jack Lémetre (el músico del Soleil), acompañado por otros miembros de la compañía, invadieron el espacio, entrando con tambores y bandejas con manjares exquisitos. Con ese postre endulzaron nuestros labios, para dejar atrás la tierra de Molière, ir nuevamente a tomar un avión, esta vez con rumbo a la tierra de Shakespeare.

*Deseamos ver multiplicadas las más bellas criaturas, para que la rosa de la belleza no pueda nunca perecer, sino que cuando la más eflorescente haya de deshojarse por efecto del tiempo, logre su eterno vástago perpetuar su memoria.*²

Rose Fenton, la directora del LIFT, London International Festival of Theater, había viajado por el mundo con la responsabilidad del vástago. Ella estuvo en el Cerro Santa Lucía y en San Antonio, nos conoció y se convenció que, dentro de un festival internacional como el que ella organizaba, el público londinense debía tener la posibilidad de ver *La Negra Ester*. Y, sabiendo lo difícil de transportar una compañía tan abultada desde Chile, se contactó con otros directores de festivales. Desde ese momento, ella pasó a convertirse en nuestra aval artística, con lo cual se abrieron las puertas de realizar funciones en Glasgow, Escocia, Walway, Irlanda del Sur, Manchester y Suiza.

Esos son los dioses del teatro, que también están trabajando, pensó Andrés Pérez, mientras se maquillaba junto al Tulo Rosell, para poner en marcha los reemplazos del Willy Semler, que partía por un tiempo a Chile. Los personajes de la María Izquierdo los había tomado, desde el principio de la gira, Mabel Guzmán, una muy buena trabajadora, que, con el correr de los años, se convirtió en la reemplazante oficial de la mujeres de la compañía. Mabel hizo la Japonesita, Zulema, las hermanas de la

2. Sonetos de Shakespeare.

Negra, y los personajes de la María José Núñez; sólo le faltó hacer la Negra misma.

En Londres, actuamos en los River Side Studios, junto a las riberas del Támesis. Ahí nos esperaban los técnicos ingleses, quienes, junto a Daniel Palma, habían reconstituido la escenografía original. Ese fue un necesario regreso a las dimensiones normales de actuación.

Rose Fenton, pensando en que era poco el salario recibido por nosotros, había organizado unas presentaciones de un espectáculo callejero, trabajo que fuimos inventando sobre la marcha. No toda la compañía trabajó en él, pero, para los que estuvimos metidos en ese miniespectáculo, la estadía se dividió entre el hotel y el estudio, donde prácticamente estuvimos todo el tiempo. El día comenzaba con ensayos del callejero, hasta la hora en que debíamos acoplarnos a las actividades normales de la compañía; training físico, vocal, maquillaje y la función. Luego, regresar al hotel en un taxi, desde el cual a lo lejos se veía el Big-Ben, el palacio, o el London Bridge. En los días libres de las funciones oficiales del LIFT, partíamos a presentar nuestro espectáculo callejero. Toda la estadía en Londres, en la memoria, es sólo como un gran torbellino de acontecimientos. Hasta el momento en que, en una tibia mañana de verano, a través de las empañadas ventanas, se alcanzaron a ver algunos amigos, que con pañuelos blancos, vieron pasar el bus que se dirigía a Escocia.

Glasgow, tierra misteriosa de lagos y leyendas de monstruos. Mister Mc Intire también había oído de la posibilidad de convertir su casa en hotel junto a otros vecinos, y así ganarse un dinero extra durante el

dudoso verano escocés. Mister era un hombre fúnebre, de una palidez que denotaba la ausencia de sol, pero al mismo tiempo, sus venas de sangría dibujaban un mapa único en su desabrida cara, justificando el desayuno con papas fritas y cerveza.

Sin problemas, Mister y sus vecinos soportaron los caprichos de una compañía de teatro de rostro cansado, que hacía casi dos meses viajaba junta. Aceptaron cambios de piezas, comidas especiales y todo lo que no infringiera la ley. Mc Intire nos puso al tanto de los tours al lago Ness, de las visitas donde se fabricaba el verdadero whisky y del próximo concierto de The Kure.

Después de tres bonitas funciones, y para festejar nuestra partida, Mister Mc Intire nos había invitado a una fiesta en un barco. Algunos fueron a la celebración, mientras otros terminamos de ordenar nuestra carga para continuar la gira. El caso es que, horas después, llegamos a la casa-hotel dos taxis juntos. Uno venía del teatro con nosotros y el otro de la fiesta. Mc Intire se había quedado en el barco con sus amigos. Entramos en la penumbra al edificio y la Pachi Torreblanca, intentando encender la luz, presionó la alarma de incendio. Rápidamente salieron personas de todos lados, todos en pijama, arrancando de la ficticia catástrofe. En fin, en un minuto el caos imperaba en el barrio, intentamos desactivar la alarma, pero tenía una clave que sólo conocían el departamento de bomberos y Mister, que llegó a los pocos minutos. Algo borracho y sin entender nada, desactivó la alarma, afortunadamente, antes de la llegada de los bomberos, lo que le habría costado una fuerte multa. Por esta y otras razones, creo que los ve-

cinos escoceses pensarán dos veces antes de convertir sus casas en hoteles de verano.

El siguiente viaje se realizó en un tren, que luego se metió completo dentro de un transbordador, que nos llevó rumbo a Irlanda del Sur, donde nos esperaban los habitantes de Liliput. Galway, según cuenta la leyenda, es el lugar donde llegó el gigante. Por eso, todos los años, los habitantes celebran, en los quince días de sol que gozan al año, la llegada del gigante. Para eso, construyen un gran muñeco, que sacan desde el mar afirmado en varios botes, mientras en la playa otros, vestidos de enanos, lo esperan para tirarle flechas, arrojarlo a tierra, amarrarlo y quemarlo, dando inicio al festival de verano, al cual fuimos invitados.

Esta parte de Irlanda se reconocía a simple vista mucho más modesta que todos los lugares europeos en los que nos habíamos presentado. Por hacer una pequeña comparación, el jefe técnico londinense era una persona que, por el lado que lo miraras, era un técnico de escuela. Su coche era una camioneta cerrada, con casilleros de herramientas y utensilios. Trabajaba con un reducido equipo de personas, cada una especialista en su materia. En cambio, el encargado en Irlanda era un hombre alto, pero muy alto y gordo. Lo que rápidamente nos llevo a apodarlo Obelix y, otras veces, le decíamos Olafo. Él, más que un jefe técnico, era un líder, al cual seguía una banda de incondicionales y se transportaban todos en un automóvil comprado de baja a una funeraría.

Entonces, el día de trabajo, junto al maestro Pancho Sandoval y el Tabo, comenzó por esperar a que llegara el coche fúnebre con Obelix al volante

y, detrás, una decena de incondicionales, que se bajaron con todo el entusiasmo a hacer cualquier labor que les dijera el jefe. Cada cierto rato, Obelix partía en su coche fúnebre y regresaba media hora después, y ya nadie estaba trabajando, sino todos tirados al sol, fumando y conversando. Cuando regresaba Obelix, nos miraba con cara de: *no se preocupen, ya va a estar listo*. Entonces, miraba a sus muchachos y sacaba, desde el negro automóvil, cajas de cerveza y les gritaba: *BEER*. Y todos saltaban de alegría, tomaban unos tragos,

mientras Obelix abría las puertas del coche y ponía música. Al unisono, los incondicionales se ponían a cantar junto a su líder y continuaban martillando todos al mismo tiempo, y así, sucesivamente.

Luego de dos días, ocurrió un suceso muy divertido. Obelix estuvo observando muy de cerca al maestro Pancho Sandoval: indudablemente, él era nuestro jefe técnico, el hombre más experimentado. Pancho, como un tramoya conocedor, tenía varios martillos, pero en especial, tenía un martillo de maquinista florentino, fabri-

cado con una dura aleación de metales y cabeza cuadrada, con una larga pinza para sacar rápidamente clavos, pero por sobre todo, tenía un mango largo de fina madera, mango que presta muchas utilidades. En ese mango precisamente se estuvo fijando Obelix, mientras iba y venía por las cervezas. Pero, al cabo del segundo día, en uno de esos viajes, llegó con un martillo metálico, al cual le había soldado un tubo de aproximadamente un metro. Se acercó al Pancho, por supuesto rodeado de sus incondicionales, y le dijo amigablemente, pero con un tono de desafío: *Yo jefe, tener el martillo más grande*.

Y el Pancho, como siempre, sacó su lógica, y le dijo que ese mango tan largo no le iba a servir, que, al contrario, le iba a incomodar. *¿Incomodar? Nada incomodar*. Dijo Obelix, sacándose el sweater y poniéndose graciosamente frente a nosotros como para hacer una prueba de sus capacidades. El Pancho, entonces, puso un clavo en una tablero y, en su primitivo inglés, le dijo: *one*. Y con un solo golpe, entró el clavo completamente hasta el final. Luego, puso otro en el tablero e invitó a Obelix.

Se imaginarán el espectáculo de ver a ese hombre, de más de dos metros y con un martillo que le llegaba a la cadera, intentando pegarle a un clavo en medio de un tablero. Pero no se dio por vencido en mucho rato, hasta que hizo pasar al Pancho nuevamente con el martillo grande. Pero ya todo se convirtió en un juego, porque pasamos cada uno de nosotros y todos sus incondicionales, y a cada clavo, él sacaba cervezas.

Todo ese montaje fue divertidísimo, lleno de alegría y caos. Sin embargo, todo se terminó de montar a tiempo, quedando la escenografía



Recortes de prensa y críticas de **La Negra Ester** obtenidos por el Gran Circo Teatro durante sus giras internacionales.

dentro de un preciosa y humilde carpa, donde nos presentamos durante varios días, frente a un público maravilloso, agradecido. Hay algo en el sentimiento de esa parte de Irlanda que nos tocó conocer, de esa gente que mantiene el sentimiento de tribu, que, por algún motivo, es muy propio o cercano en algo al del chileno; tal vez, las condiciones de aislamiento que existe en ambos países, tal vez la pobreza material, tal vez el pasado o presente de lucha contra un régimen autoritario o colonial, o simplemente, la cercanía al mar. Pero yo percibí claramente, una sincera comunicación con ese público. En los periódicos, salían críticas no sólo favorables sino al mismo tiempo hacían comparaciones entre **La Negra Ester** y sus costumbres. También les caló muy hondo el ritmo y melodía de la cueca. De esta manera, concluyó nuestra estadía en Galway, no sin una correspondiente fiesta de despedida, obviamente amenizada por Obelix y sus amigos.

Ya de regreso, en el Reino Unido, tuvimos dos funciones en Manchester, para luego seguir rumbo a Italia, donde teníamos quince días de descanso. En realidad, de espera, ya que nuestro siguiente compromiso era en la isla de Cerdeña y luego en Suiza, pero faltaban todavía varios días. La compañía se desperdigó por distintos lados. Yo, luego de un emocionante encuentro o reencuentro familiar, con una tía exiliada en Inglaterra a quien no veía desde mi infancia, me dirigí a París, aprovechando una invitación de Andrés para quienes quisiéramos participar como figurantes en la película que rodaba Ariane Mnouchkine. Película en la que Andrés participaría con el rol de Gandhi, junto a Víctor Hugo, Dantón

y Robespierre, entre otros. Nosotros, los interesados en participar, estuvimos ayudando unos días en el Teatro del Sol, a transportar los muñecos de cera que participarían en la película. Y luego estuvimos un día de participantes en una gran procesión, a través de las calles viejas de París, rumbo a la Asamblea Nacional. En esta procesión, venían representadas todas las razas del planeta. Andrés y yo nos vestimos con atuendos mapuches, como intento de poner ese nombre dentro de todas las razas del mundo, por lo menos en esa toma. Pero con el tiempo, la directora le confesó a Andrés que esa parte la sacó del film, ya que tuvo miedo a que reconocieran a Andrés, quien luego aparecería de Gandhi, dentro de la Asamblea Nacional.

Luego de ese periodo, nos reunimos en Italia, donde tomamos un barco desde Génova con destino a Cerdeña. En esa isla, actuamos sólo dos funciones, en unos pequeños y empobrecidos poblados. Pero en contraste, nosotros estábamos alojados en unos club mediterráneos, con bastantes lujos en comparación de como vivían los pobladores. Ya por esos días, empezábamos a chismear que estábamos financiados por la mafia de la zona o indirectamente involucrados en el lavado de dinero. Pero también, a esas lucubraciones, se les debe sumar que comenzaba a ganar en nuestras cabezas la idea de regresar a Chile. También es bueno agregar que el grupo se encontraba sin la presencia de Andrés, que estaba aún en el rodaje de la película.

Pero todo volvió a acomodarse en Zurich, donde la influencia de nuestras buenas críticas, además de la intervención de la directora del festival de Londres, hicieron que nos

esperaran con merecidas expectativas, y también, en cómodos hospedajes, en un excelente teatro, con buena prensa y nuevamente con Andrés de regreso entre nosotros.

En Suiza, todos los recuerdos son favorables. El teatro que nos asignaron era en realidad un antiguo astillero, por lo que se podía ver pasar las embarcaciones detrás de la escenografía, regresando a la estética de San Antonio. La capacidad de la sala era para seiscientos personas y todas las entradas estaban vendidas de antemano. Ya para ese entonces, había regresado el Willy Semler y no recuerdo si volvió con la María Izquierdo y el pequeño Julián. Pero, había un regreso a condiciones favorables para el teatro. Condiciones que hicieron que, el final de esta primera gira internacional del Gran Circo Teatro, terminara en alto en todos sus aspectos.

Post Scriptum

Ya al regreso, en la Angosta Faja de Tierra, todo era distinto, por lo menos para mí. Por eso, comienzo este relato diciendo que el Gran Circo Teatro fue mi segunda adolescencia. Ya no de la niñez a la juventud, fue la iniciación en el oficio, el comienzo al despertar profesional. Sería totalmente injusto decir que este despertar fue sólo producto de una búsqueda personal; fue también guiado, o provocado, o influido, por el ejemplo de Andrés Pérez Araya.

A lo largo de los años, y gracias a mi cercanía con Andrés, tuve la oportunidad de ser su asistente de dirección en diferentes talleres de máscaras impartidos a lo largo de Chile, Colombia, México, Cuba y Alemania. También, estuve presente en un viaje a la maravillosa isla de Bali, en

Indonesia, donde Andrés quería hacer un estudio sobre sus tradiciones y, al mismo tiempo, comprar un juego de máscaras. Con todas estas experiencias, y teniendo en cuenta que cada taller o cada viaje podría ser digno de su ensayo particular, me atrevería a decir que Andrés, en cada una de esas oportunidades, se convertía en un centro magnético: en el guía, profesor, director o maestro. Su férrea disciplina y su método de trabajo diario, que siempre consistía en lo mismo: en hacer sentir que el teatro, o la sala de ensayo, o la carpa, era tu casa. Que, por eso, había que respetarla, cuidarla y mantenerla limpia. Que los actores deben estar siempre con su instrumento afinado, por eso, el entrenamiento físico, por eso, la práctica vocal. Que las historias y los personajes son superiores a uno y que, por eso, uno debe entrar con la máxima humildad y con la mayor exigencia. Pero, por sobre todo, para subirte al trabajo de Andrés, tenías que estar dispuesto a entrar en el plano de la leyenda y responder que Sí al llamado de la aventura.

Todo es difícil de escribir después de la muerte de Andrés. Siempre, hasta su muerte, está teñido de su indiscutible característica: pasión. Lo más simple sería decir que él era un visionario. De esas escasas personas que nacen con el llamado de la aventura escrito en la frente.

Andrés intentaba hacer un teatro que contara leyendas, pero también, él buscaba elevar la vida cotidiana a la leyenda. Su principal apoyo, en el estudio de la mitología, estuvo en Joseph Campbell, gran erudito de la mitología universal, quien sostenía que los artistas soportarían el



Andrés Pérez con la vestimenta ceremonial Balinesa, entrando al templo de Pura Ulum Danu Batur, Bali, 1996.

peso de la carencia de mitología moderna y le darían un rumbo a la modernidad. Ojalá, así sea.

Joseph Campbell decía que existe un cierto tipo de mito que podría llamarse *la búsqueda visionaria*, salir en busca de una gracia, una visión, que tiene la misma forma en todas las mitologías. Sales del mundo en que vives y vas a una profundidad o una distancia o una altura. Allí, encuentras lo que le faltaba a tu conciencia y a la conciencia en el mundo donde antes habitabas. Entonces, continúa, el dilema del héroe es si aferrarse a esa nueva realidad o regresar con la gracia a su pueblo y tratar de conservarla al entrar nuevamente en el mundo social e influenciar de vitalidad a los suyos. No es fácil, puede que en principio te crean loco, o bien puede que una vez que compartiste la gracia y se masificó, comiencen las envidias y los rencores.³

Yo creo que Andrés fue simplemente ese tipo de héroe, ese que se atrevió a venirse de la provincia a pelear contra molinos de viento, aquel

que se fue a Europa siguiendo el llamado de la aventura y venció a sus dragones. Pero, por sobre todo, aceptó el terrible reto de regresar con la gracia a su pueblo, infundiendo de gran vitalidad a nuestra sociedad y llevando el teatro a donde nunca había estado. Desgraciadamente, las condiciones de su muerte hacen pensar que, efectivamente, aparecieron los rencores y las envidias.

Y también, pareciera que es muy difícil conservar la gracia al regreso al pueblo natal.

Yo estaba en México cuando me enteré que Andrés se encontraba en un estado débil de salud y, al mismo tiempo, me ofrecieron llevar un espectáculo callejero para comunidades indígenas. En los primeros días de diciembre, recibimos unos volúmenes de cuentos nahuatl, recopilados por tradición oral y traducidos en folletos al español. Y ya para finales de diciembre, estuvimos de acuerdo en los cuentos y, con un equipo de actores, nos comprometimos a juntarnos el siete de enero para ensayar en una maratón durante seis semanas, e ir a presen-

3. Joseph Campbell: Extractos de El poder del mito.

arnos a estas comunidades.

El caso es que, entre medio, sucedió todo el viaje *FLASH*, o mejor dicho el viaje *FLASH BACK*, que fue estar con Andrés en el hospital y con los chicos, dando, una vez más, *La Negra Ester* después de doce años, tiempo en el cual ha pasado mucha agua bajo el puente.

Tuve que partir de Chile el primero de enero, y ya estando en México, me enteré del fallecimiento y funeral. Es más difícil hacer un luto a la distancia, por eso intenté algunos actos simbólicos, como hacer volantines a la chilena con el objetivo de encumbrar alguno y dejarlo partir desde lo alto. Varios intentos de modelos hasta recordar la técnica original; por fin, dos de estos papalotes tenían ganas de volar. Partimos a la playa. El primer día de intentos, el viento no nos acompañó y así se rompió el primero. El segundo día, el más grande de todos los volantines despegó con una velocidad inusitada, se mantenía precioso en el aire, pero no se quiso ir.

Así, regresamos después de unos estupendos días en la playa, pero con el volantín en las manos y yo, con la obsesión de que no había sido un suficiente rito funerario, o bien que Andrés aún no nos quería dejar.

Comenzamos los ensayos del espectáculo; sería largo y no tan apropiado contar todos los pormenores del trabajo. Pero lo que quisiera destacar es que, sin duda, la manera de guiar la puesta en escena era exactamente como el mejor ejemplo de director de actores que tiene mi experiencia, y ese fue Andrés. Por otro lado, los cuentos pertenecían a una región donde existían pequeños poblados rurales e indígenas, y que la historia principal que fue aparecien-

do en las improvisaciones, era de un pueblo que se llama San Andrés Yahuitlalpan, donde ocurre un carnaval, que fuimos a investigar. Fue de esa manera que adopté el trabajo como un homenaje al Andrés.

Y ahora que el rito funerario está cumplido, luego de una gira por varias comunidades de la sierra norte del estado de Puebla, donde estrenamos nuestro espectáculo, sólo ahora me atrevo a escribir. Y pese a que me falta tiempo para decantar la experiencia, creo que ese proceso de di-

naban una o dos horas para ver el teatro. Y cada una llevaba comida para sus gentes y para todos nosotros. La mayoría eran niños acompañados de sus madres, ya que los padres se encuentra trabajando en la ciudad o de ilegales en Estados Unidos. Al final de la obra, ponían unas mesas, a veces unos tapetes en el piso, y nos invitaban a comer el TACO, y una vez que nosotros estábamos bien servidos, ponían a los niños en filas y les repartían de todas las comidas que habían llegado de cada



Andrés Pérez comprando máscaras tradicionales balinesas. Bali, 1996.

gestión en el que me encuentro, pasa por contarles, a ustedes amigos, que en todas estas presentaciones, nadie había visto teatro en sus vidas. Yo me sentía como Melquíades llegando a Macondo con la primera barra de hielo, algo que siempre había existido, pero que sencillamente, para ellos, era desconocido. Además, esas gentes viven en otro tiempo histórico. Por ejemplo, viven realmente en comunidad, y la forma de llegar al teatro (que generalmente era una cancha de basquetball con nuestra escenografía móvil), era en familias que cami-

familia. Era estar viviendo un poco de la utopía.

Hay innumerables otros ejemplos de la comunidad, pero quisiera retomar el rito funerario, para decirles que en esas funciones, nada más con ver las caras de esos niños y esas gentes, al ver la emoción en esos rostros, labrados por el sol, por el frío, por el trabajo de la tierra, esas almas talladas por el olvido y la marginación. Al ver el agradecimiento y el aplauso de esa gente que nos ve a nosotros con extrañeza y curiosidad. Creo que esos rostros simples y sin duda más cerca-

nos a lo humano, exactamente en esas caritas presas por el teatro, vi una y otra vez los ojos de Andrés y sentí por fin que el rito funerario había tenido lugar, aunque aún no me pueda convencer cómo lo dejamos morir.

Yo estoy débil, pero el Arte es fuerte. La belleza y la libertad del Teatro nos sostiene. A través del arte, nosotros, nómades creativos en el desierto de la indiferencia, abrimos espacios para que aquellos, a quienes la parte nuestra represiva, prejuiciosa, intenta arrebatarse el derecho a levantar la voz, su voz, la propia voz, sean escuchados: los señalados, de un dedo cargado por la culpa, que buscan; los postergados, por la elite de la educación; los marginados, por el egoísmo de la riqueza material; los censurados, por la incompreensión, que optaron asumir su destino sexual; los ignorados, por el medio, que siguen a Antígona en la persistencia del derecho de enterrar a los muertos.

En el trabajo del Arte, nosotros, seres de habla, incluso sin saberlo, dejamos que hablen todos los olvidados.

Vivan los gobiernos que otorgan instancias para que los olvidados tengan la oportunidad de expresarse, la cultura nos salvará. El teatro, espejo, nos ayuda a comprender o a comprender al otro. Ese otro soy yo.

¡Felicidades, ahora y siempre! Al Gran Circo Teatro y a todos, músicos, bailarines, dibujantes, pintores, escultores, artesanos, mendigos, cantantes, que nos recuerdan al otro y a todos los que buscan lo mejor.

Andrés Lorenzo Pérez Araya.⁴ ●

4. Carta escrita por Andrés Pérez Araya, desde el castillo de Uely y Eva, en Montheón, Francia, publicada por el periódico La Nación, Santiago.

Para Andrés

Joan Jara

Coreógrafa y bailarina
Directora del Centro de Danza Espiral
y viuda de Víctor Jara.

Me da mucha pena que Víctor no haya podido conocer la obra de Andrés. La habría admirado mucho. Lamento que Andrés y Víctor nunca tuvieran la posibilidad de convesar, de discutir, de trabajar juntos. Les separó el corte brutal en el desarrollo cultural de Chile causado por el golpe militar. A pesar de eso, les unen, creo yo, muchos valores y sentimientos. Pertenecían ambos a una clase social humilde, se afanaron por producir un arte popular accesible a todo el pueblo. Un arte, como decía Víctor, que *ayude a vivir*.

Víctor, en su época, sentía la necesidad de dejar su profesión y salir del teatro con su guitarra a comunicarse con el pueblo. Andrés, en la suya, en los tiempos más oscuros y represivos del régimen militar, llevó el teatro a la calle, buscando un lenguaje artístico que sobrepasara las restricciones de la censura y todas las dificultades inherentes a esos tiempos.

Conocí a Andrés antes del 73, como alumno de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Se distinguía por su gran talento, no sólo en el teatro sino también en la danza. Sus dotes de coreógrafo se hicieron evidentes en todo su queha-

cer posterior, convirtiéndose en un director genial en expresión corporal y teatral, que supo enraizar los conocimientos adquiridos en el extranjero en lo propiamente chileno, creando así un arte teatral verdaderamente popular.

Después del cambio de gobierno en 1990, busqué de nuevo a Andrés, ahora para pedir su ayuda. Un gran número de lugares en Chile se usaron para matar y torturar, dejando su huella de horror y espanto, entre ellos, el Estadio Chile, donde Víctor encontró la muerte. Eramos muchos los artistas que sentíamos la necesidad de hacer allí un gran acto de solidaridad y purificación, para poder usar de nuevo ese espacio, como en el pasado, para la recreación y la cultura.

Así es como, el 4 y 5 de Abril de 1991, produjimos las Jornadas de Purificación del Estadio Chile, donde Andrés dirigió a cientos de artistas chilenos en un gran acto, necesario, inolvidable y liberador que nos ayudó a creer en la vida y en el futuro. En ese momento, la Fundación Víctor Jara en Chile parecía un anhelo posible de realizar.

Gracias, Andrés, para siempre. Con razón el pueblo te quiere tanto.

Lástima que nunca tuviste el apoyo institucional que merecías. ●