

La Negra Ester, voluntad de cambio más allá de las fronteras: conexiones entre el Théâtre du Soleil y el Gran Circo Teatro



Laura Rozas Letelier

Pontificia Universidad Católica de Chile

laurag.rozas@gmail.com

Fecha de recepción: 30/3/2016. Fecha de aceptación: 04/07/2016.

Resumen

La obra *La Negra Ester* de la compañía chilena Gran Circo Teatro, estrenada en 1988, es reconocida como uno de los mayores exponentes culturales del retorno a la democracia y de la exaltación de lo popular. Este artículo expone, desde la perspectiva de la historia conectada, la relación entre el teatro chileno y el teatro francés a partir del estudio de los intercambios entre Andrés Pérez, fundador de Gran Circo Teatro y el Theatre du Soleil, dirigido por Arianne Mouchkinne. A partir de la importancia de este vínculo, en términos de circulación de intercambios teatrales y solidaridad internacional, el análisis de las poéticas teatrales –en particular, de *La Negra Ester*–, así como de los aspectos organizacionales de las compañías y de la relación del teatro con las políticas culturales estatales, se convierten en una gradería privilegiada para entender algunas de las tensiones que conlleva la irrupción de la globalización y el multiculturalismo a nivel latinoamericano (tras la vivencia de largos periodos dictatoriales) y el proceso de la transición democrática ocurrido en Chile.

Palabras clave

Parra Sandoval
 La Negra Ester
 Pérez
 Mouchkinne
 globalización
 democratización
 Gran Circo Teatro
 Theatre du Soleil

Abstract

La Negra Ester (1988), by Chilean company Gran Circo Teatro, is recognized as one of the greatest cultural exponents of Chile's return to democracy. It is also representative of the exaltation of popular culture. This article considers, from the perspective of connected history, the relationship between Chilean and French theater based on the study of the exchanges between Andres Perez –founder of Gran Circo Teatro– and the Theatre du Soleil, directed by Arianne Mnouchkine. Given the importance of this connection, in terms of theatrical exchange and international solidarity, its analysis on different levels becomes a privileged ground to understand some of the tensions implied by the advent of globalization and multiculturalism in Latin America (after the experience of long dictatorial periods), as well the process of Chilean democratic transition. This analysis will focus on theatrical poetics (particular, as evidenced in *La Negra Ester*) and organizational aspects of both companies, as well as on the relationship between theatre and state cultural policies.

Key words

Parra Sandoval
 La Negra Ester
 Pérez
 Mouchkinne
 globalization
 democratization
 Gran Circo Teatro
 Theatre du Soleil

PERSONAJES

Andrés Pérez Araya, *director de la compañía chilena Gran Circo Teatro*
Ariane Mnouchkine, *directora de la compañía francesa Théâtre du Soleil*
Roberto Parra Sandoval, *escritor de Las Décimas de la Negra Ester*
La Negra Ester, *enamorada de Roberto, prostituta del puerto San Antonio.*
Françoise Mitterrand, *presidente de Francia desde 1981 a 1995*
Jack Lange, *Ministro de Cultura del gobierno de Mitterrand*
Claire Duhamel, *agregada cultural responsable del viaje de Andrés Pérez a Francia*

PRÓLOGO

donde ella se divertía:
su cuerpo al mundo vendía¹

La Negra Ester entra en escena invitándonos a abrir la puerta del burdel “Luces del puerto”. El puerto nos abre camino a las tablas de un mundo itinerante; los largos tabloncillos de madera del muelle se transforman y mimetizan con las tablas iluminadas por las luces del espectáculo. *La Negra Ester* establece puntos de encuentro entre viajeros y porteños, entre poesía y teatro. No obstante, dos son los encuentros que más nos interesan y que se interrelacionan en una trama: el encuentro de un país polarizado y la confluencia cultural que conecta a Chile con Francia a través de las compañías Gran Circo Teatro de Andrés Pérez y el Théâtre du Soleil, dirigida por Ariane Mnouchkine. Sin embargo, no todo es encuentro; la obra también evidencia un mundo de abandonos, desolación y desencuentros, de utopías y desilusiones.

La búsqueda de Andrés Pérez a fines de los años 70 y comienzos de los 80 de una nueva forma de hacer un teatro que tiene como escenario plazas y calles se vincula con la valoración que la agregada cultural de Francia, Claire Duhamel, hizo de su trabajo el año 1982. Para algunos, la presencia que gatilló el contacto entre el teatro callejero y el posterior viaje de Andrés Pérez a Francia es un hecho anecdótico o fortuito. Desde la perspectiva de este trabajo, esta valoración se vincula tanto con el destacado lugar que la cultura francesa ha tenido en el arte chileno y la actitud que el gobierno socialista de Mitterrand tuvo hacia el proceso político y cultural abierto por la oposición en Chile. El éxito social y cultural alcanzado por la obra de teatro *La Negra Ester* en Chile, al igual que el *Théâtre du Soleil* al cual se vincula, se explica no sólo por la propuesta artística innovadora, sino porque expresan la aspiración de cambio social que va más allá de la protesta directa, buscando rescatar la identidad a través de la resignificación de tradiciones con una nueva propuesta estética. Si bien estas expresiones surgen en lugares y momentos distintos, ambos irrumpen en un contexto de eclosión participativa y ciudadana, trayendo consigo una nueva forma de pensar y contar la Historia. En este sentido, se prestará especial atención a la resignificación de lo *popular* y al despliegue de elementos meta-teatrales como los circenses.

El *Théâtre du Soleil* nace en 1964 - *ad portas* del Mayo del 68 -, en tanto el Gran Circo Teatro surge en 1988, al inicio de la transición democrática en Chile, desarrollando metodologías de trabajo similares, basada en la creación colectiva. Ambos proyectos creativos viven la desilusión de las grandes utopías latentes en el contexto que los originó. En 1993, el Gran Circo Teatro se ve obligado a su disolución, mientras que Mayo del 68 caló hondo en el *Théâtre du Soleil*. Ariane Mnouchkine reconoce que,

Several members of the company and I were feeling the effect of a kind of exhaustion, under the influence of the terrible, suicidal atmosphere which followed after May '68 (Kiernarder, 1993: 70).

1. Extracto de *La negra Ester*. Obra estrenada en 1988, dirigida por Andrés Pérez, basada en “Las Décimas de La Negra Ester” texto autobiográfico de Roberto Parra. Narra la trágica historia de Roberto Parra con Ester, una prostituta del Puerto de San Antonio.

Tanto Ariane Mnouchkine como Andrés Pérez se presentan como mediadores entre dos culturas, ambos son “adaptadores de recepción” (Pavis, 1998: 58), cuerpos conductores. La primera, como mediadora entre el teatro occidental y el teatro oriental, y el segundo, entre el teatro chileno y el francés, un teatro cargado de multiculturalismo, transformándose a su vez en un mediador indirecto del teatro oriental.

Para comprender el entramado de redes e intercambios que implica esta investigación, los procesos y hechos serán vistos a la luz de la historia global, particularmente desde la perspectiva de la historia conectada o entrelazada. En este sentido, si bien la fuente inicial es el análisis comparativo que establece Andrés Pérez entre la cultura francesa y chilena, este enfoque se centra en la movilidad de los actores y en el entrelazamiento de distintas temporalidades y escalas (naciones, compañías de teatro e individuos). Mediante este enfoque analítico se pretende dar una nueva mirada al tema, considerando las artes escénicas como objeto de estudio histórico sin descuidar su carácter representacional.

ACTO PRIMERO

Antecedentes (El teatro en Pro-Arte, el viaje de Mnouchkine. Se crean las condiciones de intercambio)

Escena I: “Pro Arte”, los albores de un enlace

“Financiar la construcción del teatro no es hoy una utopía” (Pro-Arte, 1948: N°5). De esta forma el semanario de actualidad *Pro Arte* -un semanario de arte publicado entre 1948 y 1956, con una fuerte filiación con Francia a través del Instituto Chileno-Francés, dentro de los objetivos de su política cultural se encontraba “difundir a los autores y directores franceses en el medio teatral chileno”- encabezaba una columna refiriéndose al proyecto del teatro para la Universidad de Chile. La articulación de esta revista marca el inicio de una relación teatral de tintes oficiales entre Chile y Francia, dando cuenta de una clara intención por parte de Francia de incentivar el teatro chileno a la vez que difundir las artes escénicas francesas en el medio nacional, convirtiéndose en un espacio de legitimación para la actividad teatral. Es, quizá, el primer paso en esta relación. La académica Carola Oyarzún pone de relieve la presencia de Pedro Orthus, fundador del Teatro Experimental, como redactor de la sección teatral quien fue becado a Francia- como lo sería también Andrés Pérez- por el Instituto Chileno Francés de Cultura entre 1946-48 y la figura del crítico francés Etienne Frois, quien además de encargarse de la crítica teatral, dio a conocer la vida teatral chilena en París. A pesar de lo significativa que pudiese ser la revista, debemos considerar que su difusión no estaba enfocada a los sectores populares y su circulación, aunque mayor que otras publicaciones especializadas en arte, era restringida.

Escena II: El exilio, nuevos simientes

Se puede sostener que la creación de una base sólida de integración e intercambio se siembra, paradójicamente, en el período en que Chile permanece más hermético: el exilio fue el gran vínculo. El cierre cultural del país, será simultáneo al asentamiento de las bases para un futuro rico en intercambios, y el destierro adelanta el trabajo que luego tendrán los gobiernos de la transición democrática. Si bien Andrés Pérez reconoce como un beneficio el “no haber tenido la horrible imposición del exilio” (Entrevista en *El Mercurio*, 10 de julio de 1990) fue precisamente la experiencia del exilio la que generó un terreno fértil para la innovación teatral que se expresará con fuerza en el proceso de transición a la democracia.

En el período de los exilios latinoamericanos, principalmente en los años 70, se origina una tensión que se proyectará más allá de la dictadura. En Chile, la denuncia de un apagón cultural se hacía costumbre, mientras que paralelamente en Francia se celebraba el “Festival de teatro Nancy”, con la participación del Teatro Aleph, cuyos integrantes habían sido forzados al exilio luego de haber pasado por campos de detención. Oscar Castro, director del Aleph recuerda, en una entrevista realizada en 1985, cómo Mnouchkine les ayudó a surgir: “el hecho de que Ariane nos haya pasado el teatro significó que llegara la prensa [...] El *Aleph* ahí pasó a ser un teatro con cierto prestigio en París [...] con la llegada de Mitterrand al poder nosotros empezamos a tener subvenciones” (Pianca: 1991). Con el apoyo de intelectuales franceses, parte de la compañía crea en 1979 la organización que derivaría luego en el AIDA (Asociación Internacional por la Defensa de los Artistas). Durante ese mismo año, Mnouchkine viaja a Chile y a otros países latinoamericanos en dictadura “a entrevistarse con actores, cineastas y artistas, y también con el ministro del Interior, para interceder en favor de los actores del Teatro Aleph y por la libertad de expresión” (Pradenas, 2006:434). Si bien Mnouchkine intercede por la compañía el *Aleph*, estos no establecerían vínculos de aprendizaje con la misma profundidad que los desarrollados, años más tarde, con el Gran Circo Teatro.

ACTO SEGUNDO

El aprendizaje en el Soleil, una forma de aprehender el mundo: copia y adaptación

Escena I: El viaje que cambió el destino del teatro desde la calle

Todo proceso de aprendizaje es valorado en comparación con el momento anterior a su adquisición: este es el caso de Andrés Pérez. El clima social y político de la dictadura favorece la creación colectiva en un espacio distinto al ocupado por el teatro tradicional: la calle. El teatro callejero surge como forma de protesta y expresión ante un contexto adverso y, al mismo tiempo, es una escuela para lo que sería la posterior renovación del teatro. Uno de sus principios es la creación colectiva. En el Chile de los 80, como en la Francia de los 60, se genera una propuesta innovadora y rupturista con el teatro de autor. Estimulados por una necesidad de cambio social y motivados por convocar a un público que actuara como protagonista en los espacios colectivos, nace el proyecto de TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo), grupo que llevará a la escena callejera obras como *El viaje de María y José a Belén* y *lo que les aconteció en el camino* y *El Principito*.

Durante los años 80 en Chile, la creación callejera fue frecuente e informal. Son pocos los grupos de teatro callejero que lograron trascender. A diferencia de la creación colectiva de los años ‘60 del Teatro Ensayo y del Teatro Experimental, la de los 80 se destaca por no ser institucional: “de la creación colectiva institucionalizada se llega en el Chile de los 80 a la creación colectiva otra, callejera, popular, post-moderna, heterodoxa, mixta, impura, desmitificadora” (Lagos de Kassai, 1994: 222). Hacia fines de los 80, no sólo se quiere apoyar el retorno de la democracia, sino también formar un público, una sociedad, “prima la actitud de anticiparse a un posible cambio y buscarlo con creatividad” (Lagos de Kassai, 1994: 8); se rescata en el teatro un modelo de conducta ciudadana.

En 1982, Andrés Pérez junto a Aldo Parodi participan en *Arte Vivo*, casa comunitaria donde las tareas artísticas y domésticas eran colectivas, el modelo es semejante al de “La Cartoucherie”, sala del Théâtre du Soleil, donde Andrés Pérez iniciaría su carrera encargándose de la labor de barrer. La necesidad de formar una comunidad teatral guiará los proyectos de Pérez, incluyendo el plan de establecer un espacio artístico

-no concretado- en las bodegas de Matucana 100. Matucana 100 es un espacio cultural, ubicado en la comuna de Estación Central en la Ciudad de Santiago, inaugurado el año 2001. El proyecto liderado por Andrés Pérez fracasó a principios del 2000, básicamente porque la propuesta de gestión entra en conflicto con las políticas oficiales de los gobiernos de la Concertación, convirtiéndose en un símbolo de esta problemática.

Entre Pérez y Mnouchkine existen similitudes anteriores a su encuentro; son señales de una búsqueda común: “el entronque que hubo con el Soleil es que la búsqueda del teatro de ellos era parecida a la mía. De repente una reunión para decidir un punto era igual que estar en el teatro callejero de Chile. Incluso lo cotidiano que hacemos en el Soleil [...] es exactamente lo que hacíamos en el teatro callejero”, “el Soleil era el pasado y el futuro. Era ver hecho lo que yo quería hacer acá y era verlo mejorado” (Fernández, El Mercurio: 1993). El encuentro con el trabajo del teatro francés mostraba un camino para matizar la dicotomía dominante en Latinoamérica entre el teatro callejero y el teatro de sala, dando libertad para desarrollar el teatro popular en salas, sin contradecir los principios ideológicos que de alguna manera los habían subordinado a ocupar el espacio urbano. De esta forma, proponía soluciones a los problemas que se estaban desarrollando en los países latinoamericanos.

Las diversas nacionalidades que componen el teatro de Mnouchkine y su forma de aprehender la alteridad hacen del Soleil un teatro multicultural donde “cada cultura refleja la complejidad y variedad de una sociedad global que absorbe todas las influencias, sin sucumbir a una en particular: reencuentro y absorción que se conciben ya no como crisol o cruzamiento, sino como *confluencia*” (Pavis, 1998: 200). Confluencia que es dialogada por una intención y a su vez por una recepción, las cuales son atravesadas por la adaptación como *digestión* en un cuerpo, en un contexto. La compañía Théâtre du Soleil ha mantenido durante sus más de treinta años de existencia el modelo corporativo de *troupe*, donde todo actor o funcionario gana lo mismo, con integrantes de más de veinte nacionalidades, un logro que le ha dado continuidad y un sello de distinción. No obstante, otras compañías surgidas en los 60, como es el caso de Living Theater, entran en crisis durante los años ‘80; entre otras razones, porque no logran conjugar diversidad y cohesión.

Durante la década de los 80, la dimensión multicultural del Théâtre du Soleil adquiere una significación especial, en tanto una expresión opuesta al resurgimiento del Frente Nacional (movimiento nacionalista de extrema derecha). En 1986, la compañía recibe el Premio Nacional de Teatro, en el momento Mnouchkine señala: “Franceses, francesas, armenios, turcos, argentinos, brasileños, guatemaltecos, argelinos, indios, alemanes, suizos, camboyanas, camboyanos, españoles, belgas, chilenos... Eso, hoy en día, es el Théâtre du Soleil, una compañía ‘francesa’” (Durozier, 2002: 34-38). Así el Théâtre du Soleil asume la composición de la compañía como reflejo de la realidad multicultural francesa, a la vez que toma partido en la lucha política. La diversidad, lejos de ser un obstáculo, es la base de su éxito; es dable pensar que este se alcanza por la forma de tratar la alteridad y la diferencia.

Escena II: Teatro de personajes, la concretización de lo global

Las distintas trayectorias de la Francia europea y del Chile latinoamericano han repercutido en la manera de asumir el multiculturalismo, si bien para ambas realidades ha supuesto un cuestionamiento profundo de la identidad, la problemática es distinta. “En Latinoamérica surgen dos posiciones: pensar lo multicultural en oposición a lo global o bien como complementario y resultado de ésta, como explica Slavoj Žižek heterogeneidad que este multiculturalismo implica, no es pues contraria a la estandarización globalizadora, sino que es complementaria y funcional a ella” (Proaño-Gómez, 2007:112).

El análisis cuantitativo de obras estrenadas del periodo da cuenta de que, mientras más inserto en lo global se encuentra Chile, más obras nacionales existen. Surge el debate acerca de la problemática relación entre globalización y particularismo:

Es evidente que el ingreso a la globalización, sea de las formas y/o contenidos, no supone como contrapartida, una liberación de las historias locales; ciertamente, es lo contrario lo local/nacional que parece incorporarse y hasta disolverse en el orden de mercado global, en un cierto orden de internacionalización (Villegas, 1999: 196)

Como explica Mnouchkine “Hay que hablar en cada instante a alguien [...] Eso permite mantenerse en lo concreto, que no es solamente distinto sino enemigo de lo global” (Féral, 2010:34). La frase da cuenta de una forma de abordar el mundo y sus representaciones. El teatro de personajes estereotipa lo heterogéneo mediante técnicas actorales internas y externas. Este discurso es adaptado y retransmitido por Andrés Pérez en Chile quien, a propósito de *La Negra Ester*, señala: “hay un intento de que el público esté presente, siempre [...] Hay también un sentido de lo minucioso, de no quedarnos en lo global. Creo que por la simbología llegamos a lo global, y hay una saturación de eso: textos globales, respuestas globales, personajes trabajados en forma global” (Revista Hoy n° 106, 1989). En un mundo de cambios surge la necesidad de aferrarse a lo concreto. El discurso es el mismo que el de la troupe francesa, pero la narración desde lo concreto toma un cariz particular en territorio latinoamericano, se proyecta y resignifica ligándose a la cultura popular barroca propia de nuestro continente, cuya visión de mundo encuentra su riqueza en la concretización de ideas abstractas y complejas, de la manera que propone Roberto Parra en sus décimas.

Las controversias intentan zanjarse mediante la poética teatral. El discurso acerca de lo global en el Gran Circo Teatro está modelado por la apropiación de las convicciones que guían al *Théâtre du Soleil*. Esta poética teatral trata no sólo del libre préstamo, sino del modo cómo este se adapta. La reacción ante las tensiones del multiculturalismo es la concretización de lo global mediante el desarrollo del *teatro de personajes* que logra, bajo la evidencia y la máscara, contar una historia. En palabras de la misma compañía, el teatro de personaje buscaba “desarrollarlos a través de rasgos antropológicamente reconocibles, afincados en la memoria colectiva chilena y latinoamericana, y conectados a la emoción, llegando al alma de los personajes, la que cuando se hace ‘evidente’, puede ser transmutada a una sonoridad musical, a un color, a una textura, a un texto” (Centro Cultural Gran Circo Teatro, 2010).

Respecto al debate sobre el multiculturalismo nos encontramos ante una auténtica paradoja: es producto y forma de protesta que sólo sería posible en circunstancias globalizadas, que “convierten así lo local y lo global en imágenes especulares de lo mismo” (Proaño-Gómez: 2007, 132). Lo multicultural tiene dos caras: el surgimiento de los fantasmas de la heterogeneidad local, pero también el préstamo y la exportación de lo ajeno; es el mensaje que transmite el director Eugenio Barba en su antropología teatral.

Escena III: La pedagogía de la humilde copia. Chilena, pero de nacionalidad teatral

La globalización ha traído consigo el cuestionamiento de las identidades y de los efectos del interculturalismo. Es así como se enfrenta la tesis del colonialismo cultural con la del libre préstamo, propia de grandes directores europeos como Eugenio Barba o Mnouchkine. La adaptación de tendencias extranjeras ha sido una constante histórica en América, pero de forma simultánea materia de críticas; la metodología de estas compañías viene a exhortar este pensamiento. Es importante entender las formas de apropiación y aprendizaje de la *troupe* francesa que, junto con otras compañías en los

60, rompen paradigmas. Mnouchkine dice “yo creo muchísimo en la pedagogía de la humilde copia. Es una pedagogía totalmente oriental [...] el alumno sigue al maestro y hace algo similar.” (Féral, 2010:35) Relación que entabla el Gran Circo Teatro con el Théâtre du Soleil.

Sin embargo, las realidades europeas y americanas entienden de distinta forma los problemas de los préstamos culturales, de modo que los miedos se invierten: mientras algunos europeos temen ejercer un colonialismo cultural, los latinoamericanos temen autocolonizarse con ideas extranjeras. En Latinoamérica existe miedo a la copia, a no ser originales. En 1967 llegó por primera vez el Odin Teatret a Latinoamérica; las reacciones oscilan entre la admiración y la denuncia de un imperialismo cultural. De este modo, Fernando del Toro denuncia: “el problema en Latinoamérica ha residido, en muchos casos, en la copia y no en el adoptar y retrabajar un material que puede resultar útil” (del Toro, 1999:135). Este miedo conlleva en ocasiones a un rechazo al libre préstamo artístico. Esta situación puede explicar por qué a inicios de los 80 no se presta suficiente atención a los *nuevos* teatristas. Asimismo, el dramaturgo galo Michel Azama relata cómo hacia mediados de los 60 en Francia se vivía un proceso similar; el repertorio clásico seguía siendo valorado en desmedro de la creación de autores contemporáneos. En este contexto surgen compañías como el *Théâtre du Soleil*.

El teatro es un cuerpo vivo, todo préstamo e intercambio es digerido, de forma que no existe una relación copia/original, es la antropofagia cultural, término expresivo de la poética de estos teatros, “sólo me interesa lo que no es mío, ley del hombre”:

Aquellos que se difundieron no pueden ser totalmente clones del Teatro del Sol. No existe partogénesis ningún tipo de reproducción, ellos hacen forzosamente cosas que están marcadas por el Teatro del Sol en el que han participado durante mucho tiempo. Sin embargo, en algunos casos, tienen una crisis y reivindican lo diferente (Féral, 2010:31).

Pérez fue criticado por *copiar* un modelo extranjero, ante lo cual responde: “hay que entender que el arte es un reciclaje de formas y los contenidos son siempre los mismos [...] No me siento ajeno tomando una forma del mundo teatral, soy nacionalizado teatrero” (Pérez, La Tercera: 1993). La concepción del teatro de los directores estudiados es casi metafísica: los personajes viven en su mundo, las máscaras viajan, el teatro es *otro continente*: uno que no es ni América ni Europa. De este modo, todo préstamo viaja para arribar a un destino específico, como Chile, que canaliza su adaptación.

El viaje se alza como el cable conductor en la relación con lo heterogéneo; las fronteras no dividen, sino que conectan y lo hacen desde los márgenes. Hacia las afueras de París en la última estación del tren en el bosque de Vincennes o hacia la plaza de Puente Alto (comuna periférica de Santiago de Chile, donde el Gran Circo Teatro instala su carpa para el estreno de *La Negra Ester*), los espectadores se preparan para conocer el tiempo y espacio propuesto. Los viajes son imprescindibles para las compañías. En 1986, el grupo que posteriormente conformaría el Gran Circo Teatro se reunía para compartir lo aprendido en Europa y Estados Unidos donde estudiaban Rodolfo Pulgar (*San Francisco Mime Troupe*) y María Izquierdo (*Bread and Puppet*). La búsqueda teatral es nómada o, quizás, en este caso, trashumante; se adapta en el espacio a zonas de productividad cambiante; sus asentamientos son estacionales y fijos: Andrés se vuelve un hombre de dos mundos. Francia se constituye en plataforma de encuentro para los artistas chilenos; los proyectos de Pérez se entroncan con los de otros artistas criollos, dando origen a espacios conjuntos de creación, como, por ejemplo, el film *La Caminata*, dirigido por Raúl Ruiz.

Escena IV: “Japonesita ven que quiero yo libar los dulces ósculos de miel”²

2. Extracto de *La Negra Ester* recitado por Margarita (María Izquierdo), caracterizada de japonesita.

La búsqueda teatral del Soleil se encauza con la necesidad de encontrar nuevas formas teatrales y nuevas maneras de entender al otro; *el teatro es oriental* expresaba Artaud. Es en Asia donde Mnouchkine reconoce su fuente de inspiración (una influencia indirecta y no un préstamo directo). El Oriente es la alteridad por excelencia para Europa, así se toman tradiciones como el *kabuki*, *kathakali* y el teatro Nô japonés, influencia que llega al Gran Circo Teatro pasando por una doble mediación. Este camino se asume como una búsqueda profesional que es intracultural y transcultural, como señala Barba. Buscar en oriente es buscar en los orígenes.

Bajo los contextos de cambios e incertidumbres que se avistaban los teatristas van a la pregunta fundamental: ¿qué es el teatro? Ante el agotamiento de las grandes teorías y la necesidad de diferenciación de formas anteriores y occidentales la búsqueda se centra en la forma, en el gesto, tradición prácticamente inexistente en Europa; entonces, se llega a Oriente, así también a la *Commedia dell'Arte*. Esta forma de expresión a través de la imagen externa es propia de una sociedad de mercado. La cultura visual pone énfasis en un lenguaje global; por eso mismo, el uso de elementos meta-teatrales permite el éxito de la obra en múltiples contextos, de forma que el idioma no llega a ser una gran limitante para *La Negra Ester*.

La búsqueda pasa más por una crisis del teatro occidental que por comprender *lo otro*; sin embargo, cabe preguntarse qué ocurre cuándo Latinoamérica asume formas propias de Europa para entender a las otras culturas. Termina por rescatar lo *exótico* de su propia cultura. Asimismo, los personajes estereotipados trabajados desde las técnicas orientales son significativos del multiculturalismo: Margarita, la japonesita; Zulema, la africana; el chino; marineros con historias del mundo. Lo popular es materia de estereotipos y de exotismo. Así como Europa espera ver de Latinoamérica lo exótico, parte de la sociedad chilena pretende ver lo popular desde esta óptica; sin embargo ese exotismo no es tal. Margarita nos dice “¿yo?, yo no soy japonesita”.

Es esta mirada francesa sobre la alteridad la que en momentos jugó a favor de Pérez, quien relata como anécdota que en Francia le preguntaron, “¿tú eres un príncipe nativo, verdad? Imagínate cómo te sientes... Todo lo que habías ocultado en Chile se veía legitimado en otro lugar”, agrega (Entrevista a Andrés Pérez, Caras n°277: 1998).

ACTO TERCERO

En las fronteras de la institución cultural

Escena I: Los teatros y el Estado

La experiencia y postura vanguardista de Andrés Pérez se da en un contexto de simultáneo desgaste de un Estado autoritario y de paulatina irrupción de la sociedad civil que desea expresar su descontento. En este proceso de cambio, Francia constituyó un marco de referencia no sólo en lo artístico, sino también en política cultural. El testimonio de Andrés Pérez da cuenta del lugar de la cultura en Chile y Francia. Es a partir de su experiencia y de la comparación que establece entre el teatro chileno y el francés que logra elaborar un discurso descentralizador y vanguardista, el cual se adelanta a la tarea que tendrían los gobiernos de transición y su institucionalidad cultural. Su experiencia da cuenta del proceso de instauración y de crisis de la nueva institucionalidad, plasmando las dificultades de la redemocratización.

La actividad cultural de la época de la dictadura en Chile estuvo condicionada por una concepción de la cultura como bien de consumo, restringida no sólo políticamente sino también por la aplicación del D.L. n° 3454/1980 que dictaminó que “los espectáculos que no fueran aprobados por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación tendrían que pagar el 22 por ciento, igual que cualquier mercadería”. Como reconoce el entonces Director del Departamento de la época, Germán Domínguez, el decreto es arbitrario y ambiguo en su aplicación (Adler: 2000, 119). ¿Qué distancia con la política cultural de Francia, donde el Estado subvencionaba a las compañías de teatro pagando incluso un 40% del sueldo habitual a los miembros de la compañía en los momentos de *cesantía creativa*? Como señala Andrés Pérez, era una sociedad que daba cabida al error.

La transición de un mundo que vive la crisis de la utopía socialista, donde se impone la apertura a un nuevo modelo más *realista* y urgente de recuperación de la democracia, genera nuevas interrogantes y tensiones a los artistas chilenos. ¿Cómo relacionarse con el Estado y la sociedad en este nuevo contexto? En septiembre de 1988, Andrés Pérez monta un acto por la paz con artistas del “NO” (campana encabezada por grupos opositores a la dictadura en el contexto del Plebiscito de 1988) con el estreno de *El sino* a días del plebiscito para votar la continuidad del gobierno militar y, en 1993, protagoniza la apertura del Festival de Viña. En esta coyuntura de transición el Gran Circo Teatro se relaciona con el oficialismo democrático adoptando una actitud crítica, a la vanguardia de la institucionalidad cultural tomando como parámetro de comparación el sistema francés.

Andrés Pérez logra mantenerse en los márgenes, sin convertirse en un artista oficial. Sin embargo, paradójicamente, *La Negra Ester* es un ícono de la pactada transición democrática. Inclusive, cuando el natalicio de Andrés Pérez fue nominado, tras su muerte, como el día del teatro, Rosa Ramírez quien encarnaba el rol de Ester, señala: “no queremos que se transforme en algo oficialista y autoimpuesto” (Entrevista en Hoy, 1991). Pérez califica la relación con el oficialismo como “un desinterés mutuo” y reconoce que “hay un mayor desinterés por el reconocimiento oficial en general” (Las Últimas Noticias: julio 2000:12-13).

Esta tensión entre compañías y Estado no es exclusiva de Chile, ni tampoco de los períodos de transición democrática. El *Théâtre du Soleil* por opción decide mantenerse al margen del funcionarismo: la periodista Luisa Ulibarri rescata a la troupe como “una compañía *hors de*, fuera del sistema, que busca su autonomía y legitimación, no permitiéndose hipersubvencionarse y escapando constantemente del poder y la burocratización” (Ulibarri, 1997: 178-184). Así en un inicio la compañía contó con una subvención de 180.000 francos en 1970 y hacia 1993 la subvención era de 7.000.050 mil francos, mientras que para otras compañías rondaba sobre los 30.000.000 anuales. Ambas compañías buscan su legitimidad fuera de la esfera estatal y de nuevos espacios de legitimación como las universidades, pero, más allá de la búsqueda y protección de la libertad, se esconde una especie de *necesidad de carencia*: crear desde el despojo permite a estas compañías abrazar las problemáticas desde los márgenes. Así, mientras para el teatro chileno la carencia era un hecho, para el *Théâtre du Soleil* constituye una auto-imposición. De este modo: “*La Negra Ester* respondió a los cánones más fieles del *Théâtre du Soleil*, pero luego, la distancia de Francia por su reinserción creativa en Chile, hicieron que Andrés Pérez entrara en crisis: la realidad cultural de un país subdesarrollado no permitía seguir fiel a un sistema europeo” (Soto, 2002, 16-19), crisis que en 1993 obligó a la disolución momentánea de la compañía.

El final de la década de los 80 está marcado por las expectativas que provocaba el plebiscito en una campana del “NO” cargada de optimismo; sin embargo, empezaba a

surgir un sentimiento de extrañeza que afectaba a los teatristas chilenos. Rodrigo Pérez lo expone de forma incontestable al referirse a los trabajos de la época: “este registro que es alternativo, pero que en el fondo es oficial, que es el del arte, pero también es oficial, que es subversivo pero también es oficial” (Rodrigo Pérez, entrevista realizada en noviembre de 2006). Esto tiene que ver con cierta incertidumbre, como señala Andrés Pérez: “en Europa tuve amigos maravillosos; pero son fríos, tienen una desconfianza natural. Han sufrido dos guerras y cosas muy duras, y uno entiende. Entonces ¿por qué abrirse? Es un poco lo que ha pasado aquí en los últimos años” (*La Época*, diciembre 1994). La marea cambia de sentido, pero las grandes corrientes continúan su desplazamiento; los valores y expresiones surgidos en contexto de oposición son utilizados para legitimar y apoyar un nuevo oficialismo con una renovada gestión cultural.

Las prácticas organizativas teatrales en el Chile post-dictatorial se reformulan; la toma de decisiones sobre contenidos temáticos, de forma o, inclusive, económicas cobran un nuevo significado: “De esta manera, si bien la autogestión se nos presenta, en primer lugar, como una estrategia económica, también implicará un gesto político por parte de los grupos por funcionar según otros imperativos que aquellos sutilmente sugeridos por la política cultural” (Carvajal: 2009, 64). La carencia económica, efecto de la censura y de políticas culturales heredadas del régimen, a su vez se transforma en un discurso de distanciamiento de la figura oficial. Esta declaración de principios continuaría con los gobiernos de transición evidenciando que la relación con los artistas no ha cambiado sustancialmente. El Gran Circo Teatro se mantiene a media distancia del Estado. Si bien el uso de nuevos lenguajes escénicos, que permitieron a los artistas diferenciarse del teatro de oposición, asociado en esta nueva situación con el oficial, es parte de una tendencia occidental, adquiere una nueva significación bajo el inicio de la transición democrática.

La crítica es aguda: “quienes han dicho mil cosas sobre lo que va a ser la cultura en la futura democracia y tantas etcéteras, tienen la obligación de hacerlo. El dinero lo tienen. Y el arte es prioritario y también se puede tomar como una empresa. Los señores que se dedican a la política tienen que preocuparse del teatro, tienen que cumplir el rol que dicen que van a asumir” (Fortín Mapocho, 1988). Además de constituir una denuncia, la noticia da cuenta de que existe conciencia de que la cultura es también una empresa.

Durante la dictadura la ocupación de la calle se consideró como un espacio legítimo de resistencia al gobierno: “el teatro se convirtió en una expresión de ‘marginados para marginados’, cuyo resultado fue que como actor o director, al salir a escena, recibías a priori un aplauso que no sabías a qué correspondía. No sabíamos si aplaudían lo que decíamos o cómo lo estábamos diciendo [...] En este aspecto hubo muchos trabajos de grupos que no tuvieron una autocrítica suficiente, que empezaron a decaer artísticamente, y que se justificaban desde el punto de vista político” (Pradenas, 2006: 436), señala Claudio di Girolamo. Durante el primer gobierno democrático, los espacios de legitimidad se superponen generando tensión entre los espacios abiertos desde el gobierno y la continuidad de prácticas surgidas durante la dictadura. Se abren fondos para la cultura, pero están lejos de ser subvenciones: “porque si bien los fondos que se están entregando son buenos, la cultura no es concursable” (El Mercurio, 1992) señala Andrés Pérez haciendo referencia al Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes (Fondart), creado el año 1992, con el objeto de financiar la investigación y creación artística nacional. El estatuto de la cultura a inicios de los noventa hace imposible subsanar la crisis de la compañía; el concurso al cual postulan es de máximo 48.000.000, cifra insuficiente. La creación teatral, a pesar de su reticencia a ser vista como un producto, se inserta en un campo comercial, que condiciona a la vez que posibilita su difusión.

La carencia y la falta de apoyo despliegan la creatividad a la hora de hallar financiamiento. Se recurre a empresarios y amigos e, inclusive, a un modelo colaborativo a través bonos de cooperación solicitados en cartas abiertas. Las redes sociales son vitales para ambos teatros: el *Théâtre du Soleil*, en sus inicios, también contó con el financiamiento de avales como Joan Miró. Sin embargo, desde el punto de vista de la transnacionalidad, jugarán un papel esencial los institutos bi-nacionales, especialmente el *Goethe Institute* y el Instituto Chileno-Francés de Cultura: una Alemania que pasaba por su propio período de transición y la Francia socialista. Cuando Pérez regresa en 1988 a Chile con el objetivo de impartir talleres de máscaras y técnicas *kathakali*, consiguió fondos postulando a la Oficina Francesa de Ayuda Artística, organismo encargado de difundir la cultura francesa en el mundo. De modo que los viajes hacia y desde Francia son mediados por el gobierno y la institucionalidad francesa. Llama la atención que Pérez no buscara postular a una beca por la vía institucional; es justamente la renuncia a esta vía es la que le otorga la oportunidad. El apoyo francés consiguientemente será la base de la realización de sus proyectos extendiéndoles apoyo financiero, préstamo de espacios y patrocinio.

Escena II: Democratizar y descentralizar

Desde la postguerra Francia inicia progresivamente un proceso de descentralización tanto geográfico como político-social, que incluye al sistema cultural y especialmente a los teatros, a mediados de los años 60 se instala en cada provincia un Teatro de Estado. Es dentro de esta lógica que encontramos en 1970 la localización del *Théâtre du Soleil* en *La Cartoucherie* de Vincennes, como un teatro de peregrinaje en un viejo depósito de armas, en los márgenes de la ciudad de París. En 1982, dicha política descentralizadora tomaría un nuevo impulso de la mano de Mitterrand. Este proceso sería también propio de Chile en el marco de la democratización de los 90, con iniciativas como “Teatro en su comuna” llevado a cabo por la Intendencia Metropolitana. Existen antecedentes de esta intención: “Aspirando a la construcción de un ‘Teatro nacional popular’ los grupos universitarios acentúan sus esfuerzos por la descentralización del espectáculo teatral: habilitación de teatros-móviles (carpas); realización de giras en provincia” (Pradenas, 2006: 365). El paralelismo no es casual: si bien la política descentralizadora es propia de los países en transición democrática, Francia será para Chile un modelo de cómo alcanzar este objetivo durante el siglo XX. En este sentido, la experiencia de Andrés Pérez en Francia evidencia cómo este proceso interrumpido en el contexto de dictadura militar prosigue por vías no institucionales.

La Negra Ester cristaliza como hito nacional por su significación creativa y su diseminación a regiones y sectores periféricos convirtiéndose en un fenómeno nacional con su ideal de “teatro popular”: “queremos hacer un teatro que vaya al espectador, que invierta la relación de siempre. Esa es una forma mucho más democrática de realizar la cultura” (El Mercurio, septiembre 1998). Entonces se dan cuenta que “dentro de las personas que presenciaron estas obras casi el 90% jamás había visto teatro” (Yáñez, 2001: 147). Descentralizar es una forma de quedarse en las fronteras, en un espacio ambiguo, que es simultáneamente lugar de reunión y división.

Por otra parte, desde el fin de la dictadura, Andrés Pérez encabezó una verdadera cruzada por la creación de un Ministerio de Cultura. El reconocimiento vendrá luego de su muerte, en 2002, cuando el subsecretario de Relaciones Exteriores llega incluso a reconocerlo como “un gran embajador de Chile” (La estrella de Arica, 2002, enero), curiosa mención para quien prácticamente no contó con apoyo para representar a su país natal.

ACTO CUARTO

De lo popular y la historia en la posmodernidad

Escena I: La décima, una vieja- nueva forma de narrar la historia

Aunque el proceso de globalización no implica de por sí la explosión de los particularismos, la cuestión identitaria se hace imperiosa y el deseo de hacerse valer en el mundo como forma de autoafirmarse cobra fuerza, así “cada país construyó una imagen para el consumo interno y con frecuencia una diferente para el consumo exterior” (Villegas, 2005: 185). *La Negra Ester* se constituiría como expresión de una nueva forma de narrar y comprender la Historia en Latinoamérica, proceso que se venía gestando en Europa con el fin de los meta-relatos y del estructuralismo, precisamente en la coyuntura de 1968 en París, visión que se manifiesta en las obras del *Théâtre du Soleil*, cuya directora expresaba, “ya no se inventan más teorías del teatro” (Féral, 2010: 51)

Cuando Pérez piensa en montar una obra en su visita a Chile en 1988, pensaba en una temática histórica. Es entonces cuando Semler le propone montar *La Negra Ester*, obra que había sido trabajada anteriormente por él bajo el *teatro de imagen*. Andrés Pérez acepta, con la condición de usar el método del teatro de personajes. Resulta conveniente preguntarse por la incidencia de esta decisión en el posterior éxito de la obra, bajo la óptica de este trabajo, resulta determinante. En este sentido y a pesar de la aceptación de la obra, el uso del *teatro de personajes* en la obra inmediatamente posterior a *La Negra Ester*, *Época 70-Allende*, la cual abarca el período histórico 1970-1976 y a sus protagonistas políticos, suscita cierto disgusto por parte de la crítica. Incomodidad que viene a ilustrar el choque de dos modos de entender la historia y a los individuos que la configuran.

La Negra Ester expresa un cambio en las formas de entender las narrativas históricas. Si bien investigaciones anteriores vinculadas al estudio de la posmodernidad han destacado las nuevas formas de narración del teatro con relación a una deshistorización de la historia o su tratamiento como *infrahistoria* (en cuanto recupera lo popular) o *seudohistoria* (autores como Beatriz J. Rizk, Pavis, Juan Villegas y Fidel Sepúlveda han indagado en esta temática), no se ha puesto énfasis en la relación de estas nuevas formas representada en *La Negra Ester* con la manera de interpretar la historia del *Théâtre du Soleil* ni en la configuración del relato como texto escrito en décimas.

El *Théâtre du Soleil* desde sus orígenes ha encontrado en los hechos históricos el material de su creación. Las creaciones *1789* o *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge* (1985) y *L'Indiade* (1987), donde Andrés Pérez interpreta roles protagónicos, hablan de tragedias y de la lucha por la libertad en determinadas coyunturas históricas. “Mnouchkine tiene una relación mundial con el teatro. También tiene una relación mundial con la historia” (Féral, 2010: 110), de modo que se hace cargo de grandes hechos históricos como en la obra *Mefisto*, basada en el impacto de las dictaduras latinoamericanas. Como señala Josette Féreal, a Mnouchkine la historia le interesa en tanto permite esclarecer nuestra época y todas sus contradicciones. Al *Soleil* no le interesa contar una historia real, sino usar la metáfora; no existe la cuarta pared, el espectador debe ser consciente de que está viendo un espectáculo. El Gran Circo Teatro recupera estas enseñanzas, reflejadas en la relación con el público donde este puede ver, por ejemplo, cómo se maquillan los actores. La poética teatral de la compañía dirigida por Pérez nos dice: sepan que esta no es la realidad, pero quizás sea más real y honesta que las formas de contar hasta ahora lo real.

Las Décimas de *La Negra Ester*, texto escrito por Roberto Parra Sandoval, son corazón del que se nutre la obra de la compañía chilena. La décima ha sido un género profundamente ligado a *lo popular*, que unifica lo religioso con lo mundano, lo

culto y lo coloquial, en que los opuestos se hacen uno. Al ligarse por sus formas de enunciación a lo escrito, pero también a lo oral a través del canto, reinterpreta la Historia y la manera en que la memoria selecciona. El texto de Parra está cargado de *hibridización*: la narración varía entre el presente y el pasado, entre un estilo directo e indirecto; existe sobre todo un juego temporal: “el relato adquiere una plasticidad temporal que le permite ser contextualizado en más de una época. Es un relato que ocurre en un época remota y gracias a eso ocurre en muchas épocas distintas” (López, 1996: 101), a pesar de existir ciertas referencias históricas como el mencionado terremoto de Chillán y de la Segunda Guerra Mundial. Como señala Villegas, lo *exótico* en *La Negra Ester* no es contextualizado; por lo tanto, adquiere significancia global.

La intertextualidad de las décimas en la obra del Gran Circo Teatro conjuga la década del 40 con el fin de la década de los 80. De modo que las décimas “puede(n) cargar cierta energía del pasado que, al combinarse con la energía del presente, crea(n) un diálogo único, pertinente al contexto socio-cultural de la puesta en escena en cuestión, el texto presente” (Villegas, 1999: 100). Es así como las acciones comprendidas en la obra se basan en el binomio encuentro/abandono conformando una serie de nueve acciones encadenadas, que mediante la utilización del verso y la rima, de un ir y venir, logran conferirle a la narración un ritmo. Este encadenamiento permite al espectador anticiparse a los hechos y, por lo tanto, ser partícipe de la acción a la vez que centrarse en lo corporal y meta-teatral.

El salto entre las acciones de encuentro y abandono no está guiado por la lógica: Roberto abandona a Ester por razones incomprensibles. La autora María José López enfatiza en la fiesta como mediadora de la acción y espacio de transgresión: “de gran flexibilidad de las normas que rigen las acciones y sus conexiones, donde ocurre lo inesperado y las acciones opuestas se encadenan” (López, 1996: 83). Frente a las antiguas lógicas de interpretación histórica, emerge una historia donde la contradicción tiene cabida. Ante una historia hegemónica construida bajo la lógica del orden se alza una historia contada desde el protagonismo de los marginales.

La transición democrática se vuelve un período de profundas contradicciones afectando a la creación teatral. La *gran fiesta de la democracia* se convierte en un momento de confusión para los artistas y la sociedad en conjunto. La fiesta trae consigo la homogenización política y social; así, bajo la fiesta de *La Negra Ester*, las divisiones se solapan y se abre camino a la reconciliación. En este sentido cuestiona y reconcilia las dicotomías simbólicas que habían marcado la identidad cultural de la izquierda asociada con las expresiones nortinas y de la derecha ligada a las experiencias folklóricas rurales. La historia reciente de Chile marcada profundamente por la división, la fragmentación y la exclusión; al igual que la obra, está impresa por la creciente tensión y el desencadenamiento de acciones violentas y abruptas que desconciertan hasta a sus protagonistas.

Desde este punto de vista resulta interesante el análisis que establece la investigadora María de la Luz Hurtado quien liga el éxito de *La Negra Ester* al uso de una matriz melodramática y carnavalesca, herencia del *Soleil*, remitiendo los antecedentes de este intercambio a zonas aún más profundas y arcaicas. Como explica la investigadora teatral, este género nace en tiempos de la Revolución Francesa momento en que “es posible confundir quién es el enemigo y quién la persona apreciable (...) hay muchos individuos que ahora postulan al reconocimiento tras haber sido confinados al lugar de lo despreciable” (Hurtado, 2001: 149-168); existen conexiones con el Chile de fines los 80. El teatro, entendido por Pérez y Mnouchkine como fiesta, se vuelve la gradería ideal para observar estas contradicciones.

Sin embargo, en las escenas finales ya no predomina la fiesta. La tensión se exagera cuando encuentro/desencuentro no son mediados: “el proceso de mejoramiento se transforma en proceso de degradación” (Hurtado, 2001: 149-168) sin previo aviso. A pesar de que la obra no haya sido escrita con propósitos de representar la realidad del momento, existe cierta energía pre-expresiva en el ambiente que hace eco en ella. De modo que el inicial reencantamiento con la democracia se liga a un proceso de desilusión, sin que haya conciencia de cuándo y cómo empieza esta última. No puedo dejar de hacer la analogía de la figura de la búsqueda democrática con la imagen de la relación de Roberto con Ester: desde un principio todo en Ester es enaltecido por Roberto. Posteriormente, luego de una separación violenta y sin explicación, cae en una tortuosa relación con un hombre que la maltrata; es entonces cuando el chute Roberto debe pelear por ella, pelea que desencadena la muerte de inocentes (la de Esperanza). Finalmente, Roberto entrega a Ester a otro para que se casen; más tarde, cuando vuelve para visitarla, ya ha muerto.

La Negra Ester queda abierta a la interpretación, al análisis de Hurtado podemos sumar otros. Así para el dramaturgo Marco Antonio de la Parra “la historia de Parra es una tragedia: la tragedia de Chile, la incapacidad de alcanzar lo sublime, la tendencia a autodesbaratarnos, a autoenvidiarnos, a chaquetarnos a nosotros mismos y escapar siempre del amor al que le atribuimos garras” (de La Parra, 1996: 23-26), mientras que para Violeta Espinoza, investigadora teatral, se trata de una historia que aventura las traiciones de la redemocratización.

Tras el trabajo del *Soleil* y del Gran Circo Teatro existe una comprensión del teatro como un espacio entre dos mundos. *La evidencia*, herencia del *Soleil*, es parte fundamental de la poética de Pérez. Todos los actores prueban el mismo rol hasta encontrar al actor que puede traerlo a escena rencarnándolo. El teatro es entonces una dimensión aparte; los actores acuden a “los dioses del teatro” para encarnar a estos personajes que traen consigo su mundo. Para la investigadora Ana Harcha, esta interacción se enlaza con la creencia animista popular chilena según la cual los muertos habitan una dimensión paralela, donde en ocasiones es natural que los vivos convivan con los muertos, como ocurre en la obra de Pérez y Parra *El Desquite*. Algo de eso permanecía en el aire en el contexto de los años 80 y 90, cuando miles de personas buscan a quienes fueron desaparecidos, negándoseles la pertenencia al uno como al otro mundo. La obra se levanta como ritual que activa reminiscencias, que despierta lo que subyace en lo cotidiano.

Por otra parte, es importante la relación que se establece con el público en el sentido de que este último es cómplice y partícipe, una lección aprendida de Mnouchkine, pero que proviene también de las ideas del teatro callejero y la intervención de los espacios. Las décimas exigen nuestra participación. Al final Roberto nos dice:

Me dá guelta la cabé
no termino la frá
oscuro será mi viá
entre ruinah y malé
voy perdiendo la certé
en este cuento sin rí
mestán pasando la lí
or debajo del celé
veo puroh burroh né
la tumba que se me arrí.

Somos nosotros quienes debemos completar la historia. La identificación va más allá de la empatía; todos formamos parte del rito; es una historia mucho más democrática. Es en este tablado que luego de encuentros y desencuentros se logra la anhelada y

pactada democracia, que crea la escena ideal para apaciguar los conflictos políticos. Clima donde resurge lo popular y marginal, pero despolitizados. Mediante el melodrama, las historias cotidianas transmutan en trágicas y grandiosas. Para María de la Luz Hurtado, el carácter melodramático del teatro de Pérez es clave, ya que el género vocea lo reprimido en vez de sofocarlo.

La oralidad de las décimas dota a la obra de una perspectiva particular; la tradición oral se vincula con lo más profundo, debido al mecanismo de selección y constitución de su memoria. Así, Pérez diría acerca de los personajes populares: “creo que guardan una memoria colectiva y una cierta idiosincrasia chilena. Son la bodega, el paraíso perdido de varias connotaciones de nuestra realidad” (Entrevista en La Época, Riquelme: 1994). Esta tradición oral se liga a la búsqueda de los orígenes, a una cosmovisión mítica, vinculándose a lo ritual, de modo que la obra alcanza cierta “historicidad atemporal” (Alvarado, 1994: 57-79).

Escena II: “Su cuerpo al mundo vendía”

Las críticas a la obra apelan constantemente a su forma de abordar la chilenidad y lo nacional. ¿Qué significación adquiere esta definición de *lo chileno* en un contexto transnacional?

Juan Villegas relata la existencia de cierta poética propia del teatro en la globalización donde “lo nacional se ha convertido en un objeto de cambio, objeto vendible tanto a nivel interno como internacional”, habla de “una poética transnacional que tiende a satisfacer tanto a espectadores nacionales como internacionales por medio de la construcción de un imaginario en que se privilegian ciertos sectores sociales vistos desde una perspectiva transnacional, aparentemente no comprometida” (Villegas, 2001: 141-149). La chilenidad se define entonces por la exaltación de la tradición y la búsqueda de un *ethos* y no su cuestionamiento.

La creación de un lenguaje transnacional pasa por la utilización de códigos visuales globales que se expresan en el vestuario, en el gesto, la danza, la pantomima, en una estética que hable por sí misma. Es decir, si bien lo nacional puede definirse por la exacerbación de sus particularismos; estos deben estar en códigos visuales transnacionales, que no serán necesariamente los de los propios sujetos populares o marginales. Como expresa Villegas: “aunque el planteamiento era, en un principio latinoamericanista y buscaba aproximarse a los sectores populares sus raíces teóricas e históricas fueron fundamentalmente de la alta cultura de occidente” (Villegas, 2005:200).

Como se ha planteado en el presente artículo, lo popular sufre constantes redefiniciones y apropiaciones; al establecerse el régimen dictatorial, se articula el sentido de la unidad nacional; a través de un discurso fuertemente excluyente, se despolitiza lo popular, marginándolo nuevamente. Posteriormente, a inicios de los 80, el teatro recupera lo diverso y lo proyecta. La respuesta ante el ensalzamiento de los valores patrios en dictadura fue para los *teatristas* reformular el mensaje nacional a partir de formas extranjeras. Sin embargo, a inicio de la década de los 90, en el contexto de la transición democrática, las formas de lo divergente en un proyecto aparentemente democratizador son aceptadas dentro de la alta cultura. Surge, entonces, una nueva marginalidad, donde el término *cultura popular* adquiere significados polisémicos. Lo marginal no es aceptado en su honesta diversidad y como voz propia. Lo divergente es aceptado únicamente desde los parámetros de valoración de la alta cultura, cooptación que desconcierta a los *teatristas*. Sin embargo, la marginalidad también fue un discurso funcional a lo creativo. Vemos cómo, durante los 60, los dramaturgos sintieron una responsabilidad histórica que se proyecta en los 70 y 80 como denuncia. La innovación del Gran Circo Teatro consiste en lograr abrir los temas, sin abandonar su responsabilidad histórica.

Escena III: “Un Circo Diferente”

Hacia fines de los 80 se incorporan elementos meta-teatrales a la puesta en escena, entre ellos, el despliegue de elementos circenses. *La Negra Ester* se une a la corriente Latinoamericana de realce del folklore como elemento distintivo y exportable, conjugándolo con la riqueza del circo. Vale interrogarse entonces, acerca de qué hay detrás de esta conjunción de fuerzas entre lo teatral y lo circense como categorías para trabajar *lo popular* desde la propuesta escénica.

El tradicional circo chileno es reconsiderado cuando es visto a la luz de la transnacionalidad; en este sentido, el circo entra en una dinámica vital, cobra valor como testigo de su tiempo y viajero incesante. La exploración de los rasgos circenses del teatro resulta valioso para el presente artículo, ya que es dentro de este mismo circo tradicional chileno, donde se gesta el folklore nacional. Es ahí, por ejemplo, donde partieron los hermanos Parra, en el Circo Tolín y en el Circo Argentino. Desde sus comienzos, el circo es cuna para que el folklore chileno pueda darse a conocer en el ámbito tanto nacional como internacional. La dimensión folklórica del circo chileno se expresa en una particularidad única: la división de la función en dos partes, una primera dedicada exclusivamente al espectáculo circense y una segunda parte para las expresiones folklóricas que incluían música, bailes y performances. Desde la carencia, el circo despliega su creatividad y manifiesta no tan solo una función meramente recreativa, sino que se convierte en transmisor de acontecimientos históricos, noticias internacionales, nacionales y locales. Como señala Clarita Parra (quien vivió su infancia en el círculo circense), en la pantomima y en el espectáculo de los payasos se deja translucir una función informativa que da cuenta del carácter trashumante de la cultura circense (Charla Folklore en el Circo, 14 de octubre de 2011, Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional). Paulatinamente, el folklore se disociaría del circo, el cual logra subsistir sin necesidad de músicos en vivo gracias a las nuevas tecnologías de los años 40.

En el circo, Roberto Parra da sus primeros pasos como artista y, de alguna forma, esta tradición circense logra desvelarse en *La Negra Ester* como semilla cosmopolita del mundo del arte y del espectáculo chileno. La magia de los circos extranjeros de inicios del siglo XX abrió las puertas a Chile a nuevas expresiones y, junto a ellas, la propagación del folklore. Los circos pobres frecuentemente poseían una pequeña orquesta que acompañaba la función y presentaba un número folklórico. El carácter ambulante y cosmopolita del circo le permitió a Roberto recoger gran cantidad de géneros - el fox-trot, el vals, el tango- provenientes de distintos mundos y espacios geográficos que, finalmente, cristalizarían en la obra.

En los años 80 y en medio de un contexto de censura tanto explícita como implícita a los medios de comunicación, formas circenses se dan a conocer en las calles de Chile a través del teatro callejero. Debido al escaso tiempo para el desarrollo y al alborotado espacio en que se presentaban las performances, el uso del colorido y el disfraz cobran relevancia a la hora de atraer al público. Pérez también relata el uso de implementos meta-teatrales como los zancos que, además de llamar la atención del público, cumplían la función de complicar las detenciones policiales en dictadura, impresionando inclusive a los carabineros. También la forma de congregarse al público era propia del circo: el cineasta Carlos Flores recorría en su camioneta las calles de Puente Alto anunciando la función por altoparlante.

La relación entre el circo y el teatro se enmarca dentro de las tendencias globales donde elementos circenses emergen en distintos contextos, tanto en Latinoamérica como en Europa, donde están los antecedentes destacando grupos como el *Bread and Puppet Theatre* y el *Odin Teatret*. Hacia 1983, en una revista de espectáculos, se publica: “El teatro callejero es el “último grito” en las capitales europeas. También- ¿por qué

no?- en Santiago” (Revista Cosas: 1983). Así, ya en los años 60, surgía en Europa el teatro callejero, en un mundo cargado de expectativas y ansias de denuncia, similar al período de transición a la democracia chilena.

Con el retorno a la democracia vemos el resurgir de la alianza circo-folklore, pero en un nuevo escenario: el teatro, donde lo circense cobra una dimensión distinta sin estar ligado a las familias que por años desarrollaron la tradición de la *gente de circo*. Vale interrogarse acerca del porqué de esta simbiosis. Acaso fruto del retorno a la democracia y de la búsqueda de nuevos lenguajes que superen las formas teatrales que dan el impulso durante los años 80, no será eventualmente una influencia francesa, o es un proceso que se inserta dentro de las tendencias posmodernas que afectan al teatro latinoamericano.

A pesar de estar presente en el nombre de la compañía el elemento circense no ha sido lo suficientemente considerado dentro del análisis del trabajo del Gran Circo Teatro o, al menos, no desde la particularidad del circo chileno. En este sentido, me interesa destacar cómo *lo popular* dentro del marco circense en dictadura adquiere una nueva espacialidad, donde en conjunción con lo melodramático rompen con la concepción de la comprensión de *lo popular* de los 60.

El formato circense forma parte importante del éxito de *La Negra Ester*, en el sentido en que se configura un espacio que queda fuera de la polarización desarrollada en la dictadura. Como antecedente podemos considerar la anécdota de la quema de la carpa de El Gran Circo Teatro por parte de un grupo anónimo el año 1977. Se quiere evitar a toda costa que el circo se transforme en espacio de resistencia. Ya el dramaturgo Ramón Griffero señalaba que “Vemos cómo la propuesta de Andrés, al anclar la teatralidad en un lugar de identidad como la carpa de circo, refunda y convoca” (Griffero, 2002: 124-130). El circo logra democratizar y descentralizar la cultura. Cabe destacar la visión que el propio Andrés Pérez poseía acerca de la noción de circo presente en el mismo nombre de la compañía. Llama la atención cuando le preguntan al director por el carácter circense del Gran Circo Teatro y da cuenta del bautizo casi accidental del grupo *ad portas* del estreno de *La Negra Ester*. Germán Droguetti, quien estaba encargado del afiche para el estreno de la obra, decide que “lo que nosotros hacíamos tenía mucho de circo”. Andrés Pérez expresa que no ve reflejada en la compañía ninguna intención de desarrollar un concepto artístico, ni siquiera estético, perteneciente al circo. Sin embargo, valora la ética de la comunidad circense y su concepto de familia solidaria, pero asume que *se nace de circo*. Sin embargo, reconoce que existe colaboración entre ambos mundos y que la educación recíproca es permanente. El actor y director Sebastián Vila cuenta cómo la compañía se inspiró para su obra *La consagración de la pobreza*, en el Circo Timoteo. Asimismo, el diseñador Ignacio Miranda recuerda cómo el payaso Gustavo Caprario apadrina la compañía y ayuda a transportar unas pesadas baldosas, “todas esas cosas que parecen complicadas, es mejor, antes de hacerlas, consultarlas con gente de circo” (Vila, 1996: 50-51).

Precisamente esta idea de comunidad y familia se rescatan en el funcionamiento de la compañía como *troupe*, la utopía de una familia teatral. Este espíritu se manifiesta en el proyecto *Casa del Arte Vivo*. Estas nociones de comunidad y familia se prolongan en el tiempo cobrando nueva fuerza con el proyecto de *La Negra Ester*, que se convierte en una experiencia afectiva, como señala Daniel Palma, escenógrafo de la compañía: “el grupo se tornó en un grupo cerrado y homogeneizado, en donde estábamos todos comprometidos [...] donde nuestra obligación estaba con el otro, el espacio, el cuidado de los actores, la Compañía y La Negra Ester” (Vila, 1996: 50-51).

Quizás, uno de los gestos más antiguos que forma parte de la propuesta escénica del circo es la pantomima, elemento del circo que nos interpela como espectadores, presente en la obra del Circo Teatro: “nos sorprendemos intentando de influir las acciones de Roberto y de Ester, y no las alcanzamos a entender. Como en una pantomima

sospechamos cómo va a terminar, y queremos avisar a los dos protagonistas” (Boyle, 1989:15-22). Por otra parte, Andrés Pérez, tras su paso por el *Théâtre du Soleil*, recupera *lo exótico*. Pero, es en el circo donde vemos los primeros atisbos de realce del exotismo; la presencia india, japonesa y oriental se expresa en cupletistas y personajes circenses que estereotipan la alteridad. Además, Pérez incorpora novedosamente la *exotización* de lo europeo a través del barroco y el rococó, a la vez que logra desplegar *lo exótico* de nuestra propia chilenidad, convirtiendo a *La Negra Ester* en una obra *exportable*.

Entonces, debemos interrogarnos acerca de la importancia del elemento circense que venía gestándose dentro del teatro y, particularmente, dentro del Gran Circo Teatro. El circo brinda una simiente relevante para estas nuevas expresiones teatrales, ya que hay algo de ese antiguo circo que incorporaba función y folklore en la Compañía Gran Circo Teatro. No es casual que, dentro del contexto de regreso a la democracia, se conjuguen en una nueva simbiosis el teatro, el circo y el folklore; así, lo demuestra la irrupción de jóvenes directores que, tras la pérdida del impulso que otorgaba la fuerza en los años de dictadura, encuentran en el circo un soporte para la renovación del lenguaje teatral centrándose particularmente en lo visual. De este modo, surgen Mauricio Celedón, con el Teatro del silencio; Andrés del Bosque, dirigiendo el Teatro Circo imaginario, y Horacio Videla, a cargo del Teatro Provisorio. Pero se advierten diferencias, como señala Andrés Piña, al comparar la obra de Andrés del Bosque con la de Andrés Pérez: “mientras La Negra Ester echaba mano a elementos circenses como la presencia de una orquesta en escena, el vestuario y ciertos gags cómicos, *Las siete vidas del Tony Caluga* está pensada y organizada en torno a la historia de ciertos artistas del circo nacional” (Piña, 2010:313). Destaca el trabajo de Mauricio Celedón, quién también había trabajado en el *Soleil*, a través de lo circense su lenguaje evoluciona en los años 90 a obras donde las acrobacias y elementos circenses adquieren protagonismo.

La revaloración del circo como expresión artística no es exclusiva de Chile, ni de Latinoamérica. Mientras en Chile esta unión de teatro y circo nacía de forma espontánea guiada por grupos independientes, en Francia, Jack Lange, Ministro de la Cultura y de la Educación Superior del Presidente Mitterrand, inaugura en 1986 el CNAC (Centro Nacional de las Artes del Circo). En este contexto, la práctica circense se estatiza y va perdiendo su carácter familiar. Como bien describe el investigador Pedro Celedón, “el circo que seducirá al teatro, tiene dos focos fundamentales: la *Escuela Nacional del Circo de Rosny-sous-Bois* y la *Escuela Superior de Artes de Circo de Chalons-sur-Marne*, situando con ellas a Francia en la vanguardia institucionalizada de tan trascendental renovación” (Subercaseaux, 2006: 247). Aunque formando parte de la vanguardia teatral europea de los 60, ya en 1969 la *troupe* francesa *Théâtre du Soleil* estrenaba *Les Clowns*.

Vale interrogarse sobre qué de ese “mucho de circo”, observado por Droguetti, se inserta en tendencias globales y cuánto tiene que ver con las particularidades del circo chileno. A través del encuentro de Andrés Pérez con Roberto Parra, las pautas renovadoras del circo se dejan atravesar por elementos propios de la experiencia circense de Parra que se hacen presentes en la obra. Considerando la relevancia del factor folklórico en el antiguo circo chileno, si bien podemos asumir que este reencuentro del circo con el teatro se explica en el entramado de tendencias a nivel global, cobra un significado especial en la realidad chilena.

ACTO QUINTO

Epílogo: ¿trascendencia o transición?

Hay momentos en la historia en que la confluencia de factores de diversa índole cristalizan en un hecho específico, capitalizándolo en un hito simbólico de tal confluencia.

Es justamente este sentido que nos viene a recordar *La Negra Ester*. Su emergencia viene a capturar innovaciones que se venían gestando en el teatro desde los años 80; irrumpe en el momento *refundacional* de la democracia chilena, determinando los lineamientos que seguirían al teatro de la década siguiente, que se proyectan hasta el día de hoy, cuando se recuerda con nostalgia el estreno de la obra bajo un clima optimista en el que se advierte una voluntad de cambio.

El gobierno de Mitterrand tomó una actitud de oposición al régimen dictatorial chileno, a la vez que de solidaridad y acogida. Esta solidaridad puede encontrar su raíz en procesos que, mediante la comparación de los propios sujetos, se analizan como similares entre ambos países. El agregado cultural de la Embajada de Francia señala acerca del acto de celebración del 30º aniversario de la liberación de París: “después de los funerales de Pablo Neruda, esa conmemoración fue el primer acto de resistencia contra la dictadura. Conmemorar la liberación de París y la victoria sobre el nazismo era una manera de anticipar nuestra esperanza en el fin de la dictadura en Chile” (Padrenas, 2006: 417). Andrés Pérez, por su parte, cuenta cómo las intuiciones que él tenía sobre teatro se veían confirmadas en París. Y es que eran más que intuiciones, detrás de estas se escondían procesos comunes y/o complementarios. Para Christine Rivière, agregada cultural de Francia lo que se dio fue una “concordancia de tiempos en ambos países entre las necesidades artísticas y las voluntades institucionales” (Rivière, 1997: 5-6), afinidad que está lejos de ser casual.

El viaje de Andrés Pérez y su aprendizaje en Francia será un importante factor para la confluencia. Podemos establecer que, detrás de la relación teatral establecida con Francia a través del Théâtre du Soleil e instituciones francesas, existe históricamente una política estatal de Francia para difundir su cultura en el resto del mundo, que no necesita necesariamente de la institucionalidad cultural de los países receptores, constituyéndose la figura de Andrés Pérez en una vía alternativa para proseguir los intercambios, demostrando que, detrás de esta relación, hay más continuidades que cambios.

La llegada de la democracia abría nuevas posibilidades para la cultura, “con ella llegaron nuevos tiempos para el desarrollo de Chile y se selló el compromiso de la cultura con la democracia y el compromiso de la democracia con la cultura” (Subercaseaux 2006: 417). En coyunturas de eclosión ciudadana el teatro se constituirá como un espacio de promoción cívica. Ante la visita de Aylwin y otros ministros de Estado, Pérez recuerda la de Mitterrand: “él también fue a los camarines a ver a los actores; no se trata de ir a felicitar, sino de conversar simplemente. Estamos aprendiendo qué es la democracia, qué es el compartir” (Mera, 1990). El compromiso, sin embargo, es problemático; la trayectoria del Gran Circo Teatro ilustra las paradojas de la redemocratización.

Las tendencias que hicieron posible *La Negra Ester* y la irrupción teatral de fines de los 80 no son exclusivas de Chile. A pesar del menor intercambio teatral de Chile con las naciones del continente, en los diversos países se desarrolló una maduración teatral común, tras la cual existen procesos paralelos. Procesos influidos quizás por las similitudes en sus transcurso políticos hacia la democracia y la paulatina apertura mundial. Estas señales vienen a ilustrar cómo el intercambio es inclusive más fuerte con países europeos antes que entre los del propio continente latinoamericano.

El teatro entra a mostrar cómo se conjuga el proceso de globalización con el de la apertura política post-dictaduras. Abrazados por estas dos transformaciones, los teatristas reformulan sus proyectos en un intento de diferenciación que les permite, al mismo tiempo, abrirse al mundo sin traicionarse a sí mismos y mantenerse al margen de la institucionalidad. Durante la dictadura, la globalización se había hecho sentir en su vertiente económica, pero no necesariamente cultural, o lo había hecho

en silencio mediante el exilio que posteriormente proyectaría sus efectos. Esta situación económica y de censura deriva en la instauración de las formas de producción teatrales que, finalmente, afectarían y condicionarían temáticas y poéticas teatrales, configurando un lenguaje que si bien sigue escuelas europeas, logra adaptarse de forma que crea un lenguaje chileno, de autoría propia.

La trascendencia de *La Negra Ester* abre la reflexión acerca de las heridas y procesos que no se han cerrado. Viene a resucitar reminiscencias y fantasmas del pasado, que nos recuerdan la existencia de una voluntad de cambio y nos cuestiona acerca de su concretización. Hace presente el mito reviviendo cada función como rito, un mito que nos remite al momento de conquista democrática y que nos viene a enseñar otra forma de contar las historias y la Historia. En el teatro, los elementos confluyen una y otra vez. Se trata de interpretar y reinterpretar la representación, fiesta que, sin embargo, no será nunca igual. Seremos los espectadores los responsables de participar de ella.

Bibliografía

- » Adler, H (2000). *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Madrid: Iberoamericana.
- » Carvajal, F (2009). *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto propio.
- » Del Toro, F (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana.
- » Féral, J (2010). *Encuentros con el teatro del sol y Ariane Mnouchkine*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- » Kiernander, A (1993). *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Lagos de Kassai, M (1994), *Creación colectiva: teatro chileno a fines de la década de los 80*, Frankfurt: Main Peter Lang.
- » López, M (1996), *La virtualidad teatral en el relato de Las Décimas de la Negra Ester*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Letras. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- » Parra, R (2007). *La Negra Ester Décimas y El Desquite*, Santiago: Pehuén Editores.
- » Pavis, P (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago: LOM.
- » Pradenas, L (2006). , *Teatro en Chile, Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago: LOM.
- » Pianca, M. *Testimonios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- » Proaño-Gómez, L (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine, California: Gestos.
- » Subercaseaux, B (2006). *La cultura durante el período de la transición a la democracia (1990-2005)*, Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- » Villegas, J (1999). *Propuestas escénicas del fin de siglo: FIT 1998*. Michigan: Gestos, 1999.
- » Villegas, J (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Galerna.
- » Yáñez, B (2001). *El teatro callejero y su relación con el público*. Memoria para optar al título profesional de actriz y el grado de Licenciada en Actuación. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001. Santiago. S/publicar.
- » Piña, J (2010). *Contingencia, poesía y experimentación: teatro chileno 1976-2002*. Santiago: RIL Editores.

Artículos de publicaciones periódicas

- » Alvarado, M. (1994). “Notas sobre el concepto de cultura popular: en torno a las formulaciones y la unidad del concepto” *Aisthesis* (27), 57-79.
- » Boyle, C (1989). “La Negra Ester Cuerpo y alma en Glasgow (Escocia)”. *Apuntes*, 15-22
- » Durozier, M (2002) “Seis años”. *Apuntes* (122), 34-38.

- » Griffero, R (2002). “La ausencia de un creador La llegada”. *Apuntes* (122), 124-130.
- » De la Luz Hurtado, M. (2001) “La Negra Ester, El desquite y Nemesio Pelao”. *Apuntes* (119 y 120), 149- 168.
- » De la Parra, M A. (1996). “Los secretos de La Negra Ester”, *Apuntes* (98), 23-26.
- » Miranda, I (2002). “Homenaje a los olvidados”, *Apuntes* (122), 48-72.
- » Pérez, A “La urgente pasión de la máscara” (1989). *Hoy* (601)
- » Rivière, M (1997). “Miradas entrecruzadas”. *Apuntes* (113), 4-5.
- » Soto, C. (2002) “¿La Fiesta de un mago?”. *Apuntes* (122), 16-19.
- » Ulibarri, L. (1997). “Utopías y realidades en el reino de lo posible”, *Apuntes*, (113), 178-184.
- » Vila, S (1996). “Las ideas tardan, pero llegan”, *Apuntes* (111), 50-51.
- » Villegas, J (2001). “Poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización”, *Apuntes*, (119 y 120), 141-149
- » ——— Editorial. (1948) “Financiar la construcción del teatro no es hoy una utopía “. *Pro Arte* (5).
- » ——— Entrevista a Andrés Pérez (1998). En *Revista Caras* (277)
- » ——— (1983) “Bienaventuranzas”. En *Cosas* (166)

Artículos Periodísticos

- » Fernández Briggs, B. (1993, 29 de agosto), en *El Mercurio*.
- » Mera, C (1990, 11 de mayo). “La Negra tuvo visitas”, en *Primera Fila*.
- » Muñoz, J. (1992) “Soy pobre luego pienso”, en *El Mercurio*.
- » Pérez, A. “El teatro es una de las actitudes heroicas en este país (1993), en *La Tercera*.
- » Pérez, A. (1993, agosto). Andrés Pérez, director del gran circo Teatro: “La Belleza Emanada de la Verdad”, en *El Mercurio*.
- » Riquelme, G (1994, 23 de diciembre). En *La Época*.
- » Santi, M. (2000, junio), en *Las Últimas Noticias*, p.12-13.
- » ——— (2002, 5 de enero) “Con circo y teatro despiden a Andrés Pérez”, en *La Estrella de Arica*.
- » ——— (1990, 10 de julio) “Suplemento”, en *El Mercurio*.
- » ——— (1988, 27 de noviembre) “La Negra Ester es una bella prostituta que necesita dinero para revivir feliz”, en *Fortín Mapocho*.
- » ——— (1988, 7 de septiembre) “Andrés Pérez, protagonista de La Indiada y director de La Negra Ester”, en *El Mercurio*.