

Andrés Pérez y el ensayo de su propia muerte: *La huida*, subjetividad, cuerpo y violencia de la historia

María de la Luz Hurtado¹

Testimoniar desde el interior de una vida que atestigua.
— Dulong, en Ricoeur

Los caídos viven en nosotros: con su deslumbrante verdad
y su aterradora mentira. — Raúl Zurita

El director, actor y dramaturgo chileno Andrés Pérez, tras un extenso y reconocido ejercicio teatral en Latinoamérica y Europa, aborda por primera vez en su obra *La huida* (2001) su relación personal con la brutal homofobia enquistada en la cultura chilena y occidental. Se tomó 25 años en la difícil construcción de esta obra. La “alternancia de rupturas, de suturas y nuevas rupturas y suturas” (Ricoeur 199) en los sucesivos textos y escenificaciones de esta obra nos alumbra. Desde su inmersión en traumas y duelos personales y sociales, Pérez fue resignificando los roces intersubjetivos y con lo real que fueron emergiendo. Destejeré aquí la complejidad semiótica y escénica que fue constituyendo a *La huida* de y por Pérez, develando el radical giro poético que realiza desde los tiempos del conflicto (1975) hasta los del post-conflicto (2000) de la dictadura militar chilena. Atenderé la autorreflexividad y metateatralidad que Pérez articula, transformando la noción de lo político en las narratividades y escenas vigentes en tiempos utópicos y de dictadura. Mi hipótesis es que la batalla creativa de Pérez durante su larga elaboración de esta obra se ancla en la imposibilidad de lo representacional para nombrar lo innombrable de cara a las faltas o vacíos inextricables de su psiquis, cuerpo e historia que combinan lo imborrable (del trauma) y lo irrevocable (de la

muerte) (Ricoeur 512). Estos procesos convierten a *La huida* en un acto de justicia (Benjamin).² Al narrar-se en cuerpo presente ante el público al modo de un muerto enlazado con los otros muertos trágicos de la historia, Pérez constituye una comunidad ético-política que (se) mira y piensa a sí misma en el momento trágico de des-correr sus velos.

Construir la narración del horror desde la falta

La huida tiene rasgos autobiográficos pasados por el filtro de la memoria, de los recuerdos, del pudor y de la osadía. Y de mi conocimiento del mundo homosexual.
— Andrés Pérez

En una fiesta clandestina de “locas” durante el toque de queda en los inicios de la dictadura chilena Pérez oye el rumor acerca del asesinato oculto de homosexuales realizado por el Estado chileno en 1929.³ Imagino su afectación al descubrir la práctica de desaparición del cadáver “anormal” (Foucault) como condición del exterminio de quienes, como él, viven en la diferencia. Esa historia la recibe en un Chile en shock por el agudo cambio provocado “en el rostro de la muerte” (Benjamin, citado en Oyarzún 27) de los asesinados políticos sistemáticamente sustraídos a la mirada colectiva y por la subsiguiente violencia que interfiere la narración de estos crímenes de Estado. En 1974, rebelde ante lo que Ricoeur llama “la ruptura de la dialogicidad propia de la memoria compartida, en la experiencia punzante de la soledad” (512), Pérez explora esta experiencia con su escritura de *La huida*. ¿Cómo relatar el no-relato, suplantar al muerto, re-vivirlo vicariamente desde su puesta en palabra y cuerpo teatral? ¿Desde dónde elaborar ese doble hueco en la cultura de lo sin rostro ni relato y en la realidad del invisibilizado cuerpo asesinado?⁴ Según Ricoeur, “la experiencia que hay que testimoniar es la de la inhumanidad, sin punto de comparación con la experiencia del hombre ordinario” (231).

Ese joven de 23 años que era Pérez en 1974 compone *La huida* mediante una palabra seca de realismo crudo al modo de Georg Büchner. El idiolecto popular de arrabal configura verbalmente a sus personajes, seres en riesgo empujados desde un vitalismo inmediato a un desenlace trágico.⁵ El drama ocurre en 1929 durante la dictadura del general Ibáñez⁶ en una botillería de barrio en la cual Joaquín, de mediana edad, ha construido un sótano clandestino donde recibe a otros hombres, a menudo jóvenes, para sus encuentros

amorosos. En el primer acto Joaquín entrega dinero a una pareja homosexual para su huida de la represión a su opción sexual, asilo en redes solidarias equivalente al que conducía a miles de chilenos en 1974 al exilio político. Vislumbramos que Joaquín transita por una experiencia ejemplar, que su drama ilumina esa historia no oficial llamada a la narración como acto de justicia.⁷ Tras esconder a la pareja que busca asilo, el botillero recibe a Pedro, su amante y, tras un intenso intercambio sexual, reanuda la dialogicidad interrumpida en esa tribu violentada: le relata cómo asesinan en barcos del exterminio a homosexuales, poniéndoles “tacos de cemento” en los pies para asegurar su desaparición en lo profundo del mar. Narra al amante (y al público) que las víctimas, al ser arrojadas al océano, se sacan las mordazas que ahogan sus gritos y las agitan como pañuelos en un desesperado baile de “cueca no deseada”, mientras cantan en paródico susurro agónico la alusiva estrofa de la Canción Nacional chilena “y ese mar que tranquilo nos baña”.⁸ Cuando el amante no cree este relato, Joaquín reafirma la necesidad del duelo: “No llores, es verdad, es verdad, llora igual” (4), citando a quienes intentan convencer a los incrédulos de los horrores que ocurrían en el hoy de 1974.



Joaquín (Andrés Pérez) corporiza ante su amante el relato de los cuerpos que caen al mar en el asesinato de Estado de homosexuales en Chile 1929. *La huida*, 2001. Foto: Raúl Macías, 2001.

Esta escena es cortada por la violenta irrupción de sicarios/agentes de seguridad que vienen a robar el dinero que guarda el botillero. Frustrados por no encontrarlo, encaran al amante, descubriéndose en él al cómplice de la emboscada. La anagnórisis de la traición es aquí un punto dramático que se apropia de una cita canónica. Joaquín exclama, “¿[E]stái con ellos, entonces, Pedro, estái con ellos?” (12), coloquializando el enrostramiento shakesperiano de César a Brutus. Esa exclamación evidencia el vínculo amoroso entre Joaquín y Pedro y azuza la violencia homofóbica de los sicarios. Esta deriva thanática de la fiesta dionisiaca culmina en el replicamiento en ellos de las muertes de los homosexuales arrojados al mar con los “tacos aguja de cemento” (14), construcción de lo femenino alterado que precipita su caída al abismo de los mares. Percibo en esta peripecia de Pérez una arista ritual en ánimo de construir un teatro “eficaz” (de Marinis) en línea con el del primer tiempo de la dictadura que aúna conmoción con creación de conciencia política. Como explica Ricoeur, “el deber de memoria funciona como intento de exorcismo en una situación histórica marcada por la obsesión de los traumatismos” (122). Hay aquí sin embargo un dislocamiento respecto a los traumas y duelos que Pérez busca exorcizar. Son los de la violencia a la que se enfrentan los homosexuales de estratos populares, como el mismo Pérez lo era, cuando deciden vivir su opción sexual con cierta visibilidad. Esta confesión del escritor Pedro Lemebel bien pudo pertenecer a *La huida*: “el miedo se me fue pasando /de atajar cuchillos /en los sótanos sexuales donde anduve” (35-36), sótanos como el de Joaquín o el de la referida fiesta clandestina de Pérez. El desenlace de esta “primera estación” de *La huida* fue el esperable. Pérez inició en 1975 el montaje del texto en la semi protegida casa que compartía con sus compañeros de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile: Alfredo Castro, Aldo Parodi y Patricio Strahovsky. Mas en las pocas muestras privadas entendieron que *el tiempo no estaba para bollos*, impresión refrendada por la negativa de sus maestros de la Universidad de Chile, Eugenio Guzmán y Fernando González, a dirigirla. Al clima represivo reinante se pudo sumar el que en el Chile de los 70 lo político funcionaba en la lógica binaria de la guerra fría capitalismo/comunismo, no habiendo espacio para enlazar una micropolítica de la diferencia a los grandes discursos emancipatorios.⁹



En violencia homofóbica las armas amenazan a Joaquín en anticipo de la (su) asesinato por su opción alterna de género. *La huida*, 2001. Foto: Raúl Macías, 2001.

Explorar el borde: suspensión de la ficción en la irrupción de sí y del otro

Me tomó veintiséis años encontrar la forma de contar esta historia.

— Andrés Pérez

Los orificios provocados en la cultura dominante hacia el fin de siglo por caídas de muros y fronteras abrió en Pérez una posibilidad para negociar desde “una agencia ‘intersticial’ que rechaza la representación binaria [. . .] para construir visiones de comunidad y versiones de memoria histórica que dan forma narrativa a las posiciones minoritarias que ocupan el afuera del adentro: la parte en el todo” (Bhabha 103). En el proyecto *El cuerpo de Chile* (2000) realiza este ejercicio junto al dramaturgo Marco Antonio de la Parra,¹⁰ poniendo sus biografías en diálogo desde la tragicidad del género minoritario: De la Parra explora lo femenino en *Las costureras* a partir de sus memorias de su madre, mientras Pérez problematiza lo masculino al reelaborar sus memorias vertidas hacía 25 años en *La huida*. ¿Cómo poetizar su “yo” en la dramaturgia? El largo hiato de un cuarto de siglo sin estrenar un texto de su autoría lo justifica por la tensión que le provocan las mediaciones autorreferenciales en lo ficcional: “siempre he peleado con la dramaturgia [. . .] porque soy yo el que estoy poniéndome en boca de los personajes, [. . .] soy yo a través de ellos” (Pérez y Guerrero). Para borrar esta indeseada transparencia entre personaje/autor, densifica el texto con recursos de teatralidades postconflicto que buscan procesar traumas mediante irrupciones de lo real en el propio cuerpo-sujeto (Catani). Pérez horada su texto de 1974 con nuevos textos codificados como “testimonios” de los actores y del protagonista Joaquín desdoblado en Autor. Estos discursos explicitan las resistencias y deseos de sus actos escriturales de *La huida* por su proximidad biográfica y necesidad ética de narrar el horror sufrido por los homosexuales, irrumpiendo una metateatralidad que fisura el anterior cierre del relato realista desde el aquí y ahora de la acción actoral, espectacular y convivial. Comenta Pérez que, valorando este recurso, “de repente llegó *La huida* que es una obra que por su estructura me deja hablar a mí y deja hablar a los personajes también. [. . .] Ese sería mi camino en la dramaturgia, donde yo como autor estaré siempre presente y no lo ocultaré, y los personajes también hablarán” (Pérez y Guerrero). El siguiente texto asignado al Actor Juan lo expresa potentemente:

Yo no soy homosexual o loca como se usaba en esos años, y me costó un tiempo decidirme a aceptar el rol, atreverme a contar esta

historia. Me dije: son trozos de la historia de mi país que deben saberse, deben decirse. Ojalá hubiera habido un movimiento como el de esta noche en los tiempos que estamos contando, pero lleva años el decidirse a dar la pelea. (5)

Una segunda intervención se asienta también en el relato testimonial en un intento por suturar las faltas de los cuerpos asesinados nunca aparecidos y de los relatos de los asesinos, ahogados en el secreto. Ante esta feroz disyuntiva, acentuada porque en el caso del barco de Ibáñez no se han encontrado vestigios, huellas o documentos que confirmen este “rumor ciudadano”, Pérez recurre al testimonio aportado por el testigo. Por delegación, el testigo suplente dicha falta al dar “testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y eso altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (Levi, citado en Agamben 18). Esta zona imprevista recae en la figura de verdad fundamental en la construcción del ser y del yo identitario de Pérez, la de la madre, “su” madre. El personaje Autor (el que deja hablar a Pérez) realiza dos relatos anamnésicos en los que “entrevé ese tiempo a partir de sí mismo” (Barthes 106) en intersubjetividad con su madre. En el primero, cuando es niño y un primo se mofa de él, revelando sus secretas confesiones de homosexualidad, la madre le pregunta “si es verdad, como se dice, que le gustan los hombres” (16), y él lo niega. El segundo, “cuando ella se hizo vieja y adquirió la sabiduría de la tribu”, él la invita a sincerar ese episodio mientras toman un pisco: “le hablé de mí y ella me habló de ella [. . .] cuando nos habíamos hecho amigos”, al amanecer, en el mareo del trago y del sueño, la madre le relata sus memorias acerca del barco. Yendo a misa con sus compañeras del colegio de monjas, se encuentra con unos jóvenes que están en silencio con las cabezas bajas. Al regresar ya no están y cundió el rumor del barco y del “pecado innombrable” (18).¹¹ Pérez cierra este relato al recordar que su madre le pasó la mano por su pelo, comentando “¡[t]an buenos mozos que eran todos y tan jóvenes!” (18). Con este gesto la madre extiende a su hijo su compasión por esos sacrificados, reconociéndolo como equivalente a esos otros. Ella, en su propio despertar sexual, deseo y reconoció la belleza de esos jóvenes a quienes alegoriza como víctimas por la vida que se derrumba en sus cabezas bajas y en la caída de sus cuerpos en posterior ausencia o falta. ¿Ojos bajos de vergüenza, de solemnidad, de preparación espiritual junto a la iglesia ante la proximidad de la muerte? Erto Pantoja, el actor que creó y estrenó la partitura escénica de Joaquín/el Autor en *La huida*, en entrevista conmigo, comparte lo estratégico de la inclusión de la madre como atestación de verdad en esta segunda versión de *La huida*:

Capaz que en la génesis de todo esto esté el testimonio de Alicia (madre de Andrés) [. . .] porque esas palabras son de ella [...] y no desde una ideologización se pregunta, “¿por qué se los llevan? ¡Los mataron! ¿Por qué, si eran tan bellos?” En esa esencialidad, en esa desdramatización, con ese afecto, con ese texto, ese testigo es profundamente testigo.

Esta inclusión de lo privado cuando el testimonio se hace público es, para Jelin, un “no tener vergüenza” (del inculpado) sino “recuperar la vergüenza” (de la sociedad) por lo ocurrido en ignorancia tal vez cómplice. Añade Jelin que al exponer la intimidad en lo público hay silencios, porque el trauma impide ahondar en el dolor. Pérez reconoce que en *La huida* su falta fue no haber hurgado más en los vacíos del texto, ejercicio al que él incitó a Roberto Parra durante la reescritura de su también dolorosa obra autobiográfica, *La Negra Ester*:

Los silencios en las narrativas [. . .] no son olvidos sino opciones personales como “un modo de gestión de la identidad” (Pollak y Heinrich). [. . .] ¿Cómo combinar la necesidad de construir una narrativa pública que al mismo tiempo permita recuperar la intimidad y la privacidad? Sin duda, la capacidad de escucha diferenciada pero atenta de otros/as es un ingrediente fundamental en la tarea. (Jelin 141)

Pérez suma a otra madre en estas atestaciones de verdad a través de un actor que en formato testimonial dice haberse enterado por la madre de otro que este abandonó los ensayos porque su tío había muerto en aquel barco. Al volver ese actor asume su filiación con los hechos, diciendo, “[Y] volvimos a los ensayos de la muerte” (23). De esta manera, Pérez indica que el proceso de escenificación de *La huida* es un *ensayar* una y otra vez el ceremonial anticipatorio/probatorio de la muerte de los homosexuales. Al ir adosando tacos de cemento a los pies de los homosexuales, el texto pide a los actores describir el procedimiento de modo extremadamente técnico en un saber de los torturadores acerca de este raro oficio de sepultureros marinos, texto cuya falta de emocionalidad la produce. Con el cemento jalando sus cuerpos, los homosexuales claman por auxilio, pero Joaquín/el Autor les advierte que nadie los escuchará. Están en la hermética sala del bunker de seguridad ideado por él para el cumplimiento de su deseo homoerótico, trastocado en caverna maldita donde flotarán ahogados por esa misma condición: “[s]ube la marea, ella los trae (a los cuerpos muertos). / Mal nos fue a todos, mal nos fue” (29). El plural incluye a Pérez en ese sino fatal.



Los homosexuales con sus pies atascados en cajones o “tacos” de cemento en la antesala/delirio alegórica de su muerte. Atrás: proyección de las imágenes de la fiesta gay. *La huida*, 2001.

Foto: Raúl Macías, 2001.

Imagino en el 2000 a Pérez mirando hacia atrás para verse a sí mismo en los 70, mirando atrás hacia 1929 en la pesadumbre de su incapacidad de hacer público ese relato. La impotencia de entonces quizás lo urge ahora a horadar ese texto inicial con estas inclusiones heterogéneas que suspenden el relato para proclamar la verdad de lo relatado en la ficción. Al traerlo intermitentemente al aquí y ahora de la teatralidad, genera una tensa imbricación con esa oscura historia que aún pervive e impide que corra sólo en su espacio-tiempo de ilusión. En búsqueda anamnésica, convoca a actores y público a constituir esta comunidad minoritaria que se confiesa, autoexplora, empatiza y sensibiliza en flujo con la memoria reprimida del propio cuerpo:

ERNESTO. Ahora, bajo estas circunstancias, que sus cuerpos se acuerden de aquello que quisieron borrar, que el cuerpo se acuerde, que el cuerpo de ellos se acuerde de la memoria de todos los otros cuerpos, que, por eso mismo, sufran por adelantado del dolor que nos causarán, y que nos perdonen. [. . .]

AUTOR. No es lo que me contaron.

ESTEBAN. Nada de lo que te contaron está aquí tal cual como te lo contaron. (22)

Pérez incluye así a partir de las diversas materialidades escénicas y formatos narrativos al cuerpo social en este acto de memoria construida en alteridad con esos otros/otras sufrientes y deseantes:

El teatro es sabio. No permitió que se hiciera el primer intento [de estrenar la obra] y sí lo permitió en ese segundo momento (2001) porque era el momento de narrarlo de una forma que tuviera la distancia, la nostalgia del autor hacia esos hechos, con el cruce con la mirada nuestra (de los actores) de esa situación y con una reflexión desde hoy en relación a lo ocurrido después del golpe en el '74. [...] La fragmentación tiene que ver con actualizarlo, porque seguir linealmente el relato remitía a Chanco.¹² (Pantoja y Hurtado)

Colisión entre el yo y el otro en los pliegues performativos entre vida y obra

Las intervenciones artísticas que preservan la fuerza política que les es propia serían aquellas [. . .] en que las tensiones del presente afectan el cuerpo del artista [haciendo] existir una nueva política de subjetivación.

— Suely Rolnik

Extraer lo liminal del cierre ritual [. . .] en el tránsito de lo teatral a lo performativo.

— José Antonio Sánchez

En ánimo de “sugerir las junturas que sostienen las arquitectónicas —o formas estéticas de los actos éticos”, de “tejer delicadas tramas entre el misterio creativo y las estrategias poéticas” (Diéguez, *Des/tejiendo* 15), indagaré en la *poiesis* de escenificación de *La huida*, acentuando las irrupciones disruptivas de la poética previa de Pérez.¹³ Realizar la obra en una sala cerrada expresa su deseo de abandonar su característica carnavalesca del teatro de calle para recuperar la stanislawskiana textura íntima de sus primeros ensayos de *La huida* en 1975 con Castro, Parodi y Strahovsky. El enorme bagaje metodológico acumulado por Pérez desde entonces, en especial la impronta Mnouchkine, emerge en los ensayos realizados a partir del nuevo texto del 2000 en los que migra a una performatividad en la que realidad y ficción son móviles, al modo de las dramaturgias postdramáticas expandidas (Sánchez 25). Las improvisaciones de los actores responden a la explícita demanda ética de re-presentar corpóreamente a los muertos (homosexuales) para

restaurar el relato cortado —o nunca realizado— entre los vivos (Zurita).¹⁴ Este “teatro bajo la arena”, de riesgo sobre un abismo sin barandas (Lorca)¹⁵, estuvo plagado de inconvenientes, aunque esa misma presión exacerbó su liminalidad (Diéguez, *Escenarios*)¹⁶

Los ensayos se iniciaron en precarias condiciones materiales¹⁷ en la pequeña azotea del departamento de Pérez en el Barrio Bellavista de Santiago junto a los actores del Gran Circo Teatro.¹⁸ Al inicio la relación con los actores fue tensa, al pedirles Pérez “algo más” que realismo, lo que ellos no sabían cómo componer. Continuaron los ensayos en unas bodegas abandonadas de la calle Matucana N° 100 que fueron cedidas a la compañía en comodato por el Ministerio de Bienes Nacionales en cumplimiento del utópico sueño de Pérez de realizar allí el Théâtre du Soleil chileno. Sin embargo, la energía dividida entre impulsar el proyecto institucional y crear la escena de *La huida* se transmitió a los ensayos.¹⁹ La tensión se explica también por lo crudo de re-crear los laberintos de pasiones en los que en la obra se entreteje el crimen de Estado:

Ese desequilibrio que implican los gobiernos dictatoriales es muy erosionador y muy contaminador. Cuando en los ensayos estamos en el amor ha sido magnífico, pero cuando estamos en el terreno de la política traicionera, dictatorial y totalitaria, a veces nos contagiamos y los ensayos son terribles, falta poco para que se transformen en una pesadilla. (Pérez y San Juan)

También incomodó a algunos actores que el director fuera también el autor que elabora mediante relatos y testimonios su pertenencia traumática a ese mundo homosexual. Aunque el Gran Circo Teatro tenía predilección por escenificar textos autobiográficos y referenciales en su afán de elaborar lo popular marginal como componente clave de lo identitario,²⁰ Pérez mediaba activamente entre el equipo creativo y el autor o autora mientras que en *La huida* dicha mediación no existía. Así, la confrontación del grupo con “el filtro de la memoria, de los recuerdos, del pudor y de la osadía” (Pérez y Pulgar) fue complicada. Lo fue más aun por la figura de autoridad que él era al interior de esa cultura teatral:

En las primeras reuniones los actores me preguntaron si el Autor, que también es personaje y que narra los acontecimientos desde su condición homosexual, era yo. Indudablemente soy yo, pero esperé todos estos años para que además fuera un personaje. Joaquín, el homosexual [. . .] tiene muchas cosas de mí pero no todas son mías.

Me identifico plenamente con él y al mismo tiempo soy yo, pero si lo hubiera escrito otro también me identificaría. (Pérez y San Juan)

Los actores mencionan una inefable pesadez y seriedad en la creación a diferencia del ludismo que les era habitual. Lo real se fue introduciendo por lugares inesperados en la escenificación al espejar la condición inestable y *otra* de lo homosexual encarnada en los cuerpos. La resistencia actoral no fue la de un fascismo ordinario sino quizás la emergencia de constructos de subjetividad que, para ser rearticulados, requerían de contextos menos tensos que esta prueba pública realizada ante un numeroso equipo creativo y un Pérez simultáneamente dentro y fuera de la ficción. El director/autor devuelve al medio cultural estas tensiones: “un actor me preguntó ‘cómo se hace de homosexual si no soy homosexual’. Yo le dije, ‘si te toca hacer de Hamlet tampoco eres hijo de rey. Simplifica el problema’” (Pérez y San Juan). Algunos habían compartido escena con Pérez en sus reemplazos a actores de su compañía Gran Circo Teatro,²¹ y decenas de fotografías lo documentan realizando en un desliz entre el cuerpo pulsional y el representacional personajes travestis. Pero la opción realista de *La huida* ahora justificaba las indicaciones de Pérez a los actores de intensificar el verismo de las escenas de sexo, siendo él el testigo y validador de dichas corporizaciones:

Es bueno que el acercamiento a la homosexualidad pase por el conocimiento de sus mundos y eso significa comprender desde el otro y desde uno mismo lo que significa un modo de vida distinto. Con este trabajo afirmamos ciertas intolerancias, ciertas incomprensiones. Es un riesgo menos concreto que si estuviéramos subidos en un trapecio, es más individual y emocional. (Pérez y San Juan)

La propuesta de algunos actores fue trasladar el hiperrealismo a una simbolización ritual. Esta fue la opción de Pantoja, a cargo de construir el personaje de Joaquín, el botillero/Autor:

La huida es una obra súper autobiográfica, súper recargada, y la obra es él: es un monólogo con gente a los lados, los otros personajes no existen, el que existe es este. El material que tenían los otros actores no era el mismo que tenía yo, era una construcción más feble y por ende más arquetípica, en cambio acá —en Joaquín— había una cosmogonía que era Andrés Lorenzo Pérez Araya. Entonces la construcción del personaje fue antropológica para mí, con Andrés ahí, no mirándolo pero sí sintiéndolo y oliéndolo.

Al experimentar en sus corporizaciones la contigüidad entre el autor-director y el relato, los actores sintieron el impacto de re-presentar en la escena esta “autobiografía impúdica” (Trastoy):²²

En *Madame de Sade* nos habíamos metido en un tema complejo pero excitante: la sexualidad, el libertinaje, estaba ahí la parte no contada del espíritu, del dolor, y la repetición del dolor se transforma en placer. [. . .] Pero *La huida* era, al menos para mí, áspera, y no es que sea homofóbico, para nada. (Peña)

Más adelante entienden que Pérez batalla con asuntos más grandes y trascendentes que ellos aún no conocen. Algo de ello asoma cuando Pérez agrega otro eslabón a su roce identitario con el texto/escena y transgrede aun más un principio anteriormente sostenido por él: su ejercicio de otredad en cuanto actor,

porque en la actuación a mí ya me gustaba eso de ser el otro, de no ser yo en la actuación, y en la dirección eso es más claro: no soy yo, son los actores los que van poniendo sus biografías al servicio de los personajes, y los personajes se van mezclando con los actores. (Pérez y Guerrero)

Por eso, para Pérez, fraguado en y fraguador de oficios que producen otredades que circulan entre el imaginario y la corporización, la asunción en su propio sujeto/cuerpo actoral del personaje de Joaquín (el botillero) y del Autor (él mismo) acentuó la liminalidad entre vida/texto/escena de esta experiencia. Al protagonizar él la obra, Pérez completa el *loop* de su deseo de significancia (Kristeva), precipitando la experiencia escénica hacia lo performativo. Acontece una transfiguración del testigo en quien testimonia el relato en la propia voz/cuerpo del horror, haciendo coincidir su yo textual con el real:

Un deíctico triple marca la autodesignación: la primera persona singular, el tiempo pasado del verbo y la memoria del allí respecto del aquí. [. . .] [E]stas clases de aserciones unen y relacionan el testimonio puntual con toda la historia de una vida. [. . .] [L]a autodesignación hace aflorar la opacidad inextricable de la historia personal que, a su vez, estuvo “metida en otras historias”. (Ricoeur 214)

El diálogo sostenido ente Pérez y Pantoja tras el viaje que indujo a Pérez a actuar/performar al personaje de Joaquín textualiza lo que fue evidente en el escenario:

Digo “te llamo porque llegué, quiero volver a mi trabajo” y él me dice “sabes qué, yo quiero seguir con el papel”. Yo le dije: “entiendo que tú escribiste la obra y la dirigiste, por lo que no podías hacer tú mismo el camino de construcción del personaje que eres tú. Siento que llegué a la obra para hacer yo el camino por ti y así tú, que la habías escrito, pudiste mirarte desde afuera. Esta construcción que yo

hice, en un momento en que estábamos profundamente conectados como personas, la llevé a los ensayos, la afirmé en las funciones y era para ti. No me había pasado antes, pero ese es el sentido. (Pantoja)²³

Comparando los dos registros audiovisuales de las respectivas construcciones de Joaquín y del Autor realizadas por Pantoja y Pérez, constato que sus partituras gestuales y vocales son similares dentro del temperamento actoral de cada uno. Sin embargo, el espectador conocedor de los vínculos de Pérez con el relato, insistentemente remarcados en los medios masivos por el propio Pérez, “carga” la emergencia de significados suscitada por la performance de Pérez con un efecto/afecto intensificado, como ocurrió en mi propio caso. ¿Cuál era esta partitura? El texto comienza con una abrupta inmersión en la erótica homosexual de Joaquín y su joven amante, pero su escenificación toma otro camino: por cerca de diez minutos el espectador va siendo inmerso en el espacio/tiempo físico, psíquico y social de Joaquín. El claroscuro en blanco-negro animado por un rojo sangre, con deslizamientos y pliegues de la percepción hacia el cuerpo de Joaquín, sitúan al público en una condición espectral barroca. Joaquín se prepara ceremonialmente para una noche de encuentro amoroso al término de la agotadora jornada de trabajo. Basta sentir y saber que ese hombre, Joaquín, que se da el tiempo para la sensualidad ritual, ama la voz de un viejo actor que recita *Señor*, homenaje a la madre y a la pareja.²⁴

Andrés tuvo la lucidez de decir “no pudo empezar con el acontecimiento de inmediato”. Le da esa intimidad, esa paz, esa vulnerabilidad a esa persona, que era el protagónico y el más dañado, que es la víctima de la tragedia, para poder decir después: “mira a ese tipo, a ese manso, todo lo que le pasa”. Se vuelve mucho más brutal que le pase a ese manso. Y ahí se metió ese ejercicio actoral que yo hice. (Pantoja)²⁵

Luego los hombres, ansiosos, inician un cortejo amoroso con música que irrumpe en *off* en la aterciopelada voz de Sara Montiel. El combate cuerpo a cuerpo de la pareja es un ritual de roce, adivinación y contención del movimiento del cuerpo del otro, de azuzamiento, fuerza y pasión progresiva. Montiel varía hacia una canción de toreo y los hombres ondean una capa roja. El joven se pone la corbata a modo de cintillo mapuche y ya son el toro y el torero hasta culminar en la insinuación de una felación. Luego, semidesnudos, conversan acerca de “aquel barco”.

En este introito hay un intimismo inédito en anteriores puestas de Pérez: cuerpos vulnerables en vestuario de economía cromática y de factura, rostros

sin maquillaje que prescinden de la máscara. Sus exacerbados personajes travestis se han eclipsado. Estamos frente a personas cuyos ropajes, acicalamiento, voz y gestualidad corresponden a lo “masculino” canónico, base y soporte de su opción sexual de un hombre que desea consumir el sexo con otro hombre equivalente a él. El público, ubicado en una angosta franja de butacas a lo ancho de la sala, mantiene una constante proximidad física con el escenario. Ya está sensibilizado con el relato de la matanza de homosexuales en el barco, con la confesión del personaje Joaquín acerca de la negación/reconocimiento de su homosexualidad frente a la madre y con los comentarios en aparte sobre el acto de justicia que significa encarnar dichos relatos allí y ahora en ese teatro. Entonces experimenta como una amenaza la irrupción de los sicarios al espacio íntimo de la pareja. A medida que la madeja de descubrimientos avanza —del botín económico mermado, de la falta a la obligatoriedad del cumplimiento del código masculino del fascismo ordinario—, cunde la exasperación y los descontroles sádicos escalan en espirales de violencia física y verbal. Las armas son arrebatadas entre unos y otros y la muerte se cierne fatal sobre Joaquín, quien en un momento tiene todos los revólveres apuntando a su sien mientras es golpeado con furor homofóbico. En otro registro pasional, al descubrir la traición del joven amante, Joaquín revierte su impulso de abalanzarse sobre él y salvajemente se golpea a sí mis-



Foto: Raúl Macías, 2001.

mo, auto castigo de rabia y pena por esa deriva de la consumación del deseo homosexual en pasaje a la muerte. Estas rudas coreografías compuestas por los actores del primer elenco poseen potente eficacia dramática y psíquica, mas, cuando es Pérez quien encarna a Joaquín, los encuadres del fotógrafo Raúl Macías las convierten en premonitorias de la amenaza a la persona y no solo al personaje. La contigüidad entre sacrificio, inmolación y autosacrificio se torna conmovedora.

Irrupción de lo real en lo mediado: construcciones alegóricas

Explorar el borde: trabajo en la aparición de elementos de la realidad que generaban una suspensión de la ficción fuertemente perturbadora.

— Beatriz Catani

Otra señal del giro poético realizado por Pérez en la escenificación de *La huida* es la inclusión de elementos mediados —filmicos y sonoros— como irrupciones de lo real que generan dobleces y pliegues en el relato y en sus imaginarios.²⁶ Al calor de los ensayos, el realizador audiovisual, Marcelo Porta, fue decisivo en la creación de los materiales filmicos proyectados durante la obra, de los que destaco tres significativos. El primero es una filmación en blanco y negro proyectada al inicio que cita al cine mudo, dejando a la vista los bordes picados del film acompañados del sonido de una antigua máquina de cine. Esta datación impregna los *close-up* a volantes, diarios y portadas de libros didácticos, editados y ampliamente difundidos por diversas organizaciones y el Estado chileno. Al advertir de los peligros de la masturbación y de enfermedades venéreas como la sífilis, exudan represión positivista y moral al ejercicio de la sexualidad. Algunos son rubricados con una suástica; son la pedagogía fascista circulante en 1929, fecha impresa en una vieja tela desplegada al interior de un acuario en esta filmación. El tiempo de la acción de *La huida* y su marco ideológico quedan establecidos junto a un enigma: el engarce de la caja líquida con un primer plano de un gran barco rojo y blanco, el que con el azul del mar completa el tricolor de la bandera chilena. Con áspero ruido de cadenas de las profundidades marinas va subiendo una gran ancla que rasga agua y aire hasta introducirse en un agujero del costado del barco, componiendo una simbología fálica que penetra una oquedad en medio de fluidos germinadores de vida.

La segunda irrupción filmica significativa es la proyección de imágenes de una fiesta de homosexuales que se funden con el cuerpo vivo del actor en relato testimonial anamnésico de Pérez. Fue en una fiesta de homosexuales durante los inicios de la dictadura que Joaquín/el Autor supo de la muerte que ese fatídico barco sembraba en los de su género. En esta fiesta filmada entre vidrios y espejos, primero con Pantoja y luego con Pérez y sus respectivos elencos, el personaje de Joaquín está rutilante en elegante smoking, lejos del vestuario de pobladores marginales que relata el texto. En un glamour de música y copas de champaña, Joaquín flecha ocularmente —mediante la cámara subjetiva— al atractivo joven que ingresa a la fiesta con el cual, tras la seducción visual, baila en sensual abrazo y amoroso beso. Reconocemos en ese joven a su actual amante. Más adelante, cuando los actores-personajes se precipitan a la muerte en el mar con sus pies atados a cajones con cemento, se proyectan sobre ellos girones de luces, mimetizándolos con algas marinas. La imagen a su vez está confundida con la escena de la fiesta, ahora en tintes siniestros: los ánimos ensoñados, dopados, desrealizan su estar arrojados a la muerte al espejar al infinito a cada uno en esos otros de sí mismos, danzando en fiesta macabra. *Eros* y *thanatos* se pliegan en cadencias atenazantes para estos homosexuales.

La tercera irrupción mediada es relativa a la madre. Ella primero aparece, como dije antes, en la emisión sonora del poema *Señor* de autoría y recitación del gran actor chileno Alejandro Flores, cultor de un teatro popular en la década del 20 al 50. Mediante esta cita-tributo al maestro, Pérez restaura el discurso melodramático de la sacrificial y entrañable relación madre/hijo. La fantasmal voz de Flores emana de un antiguo vinilo que nos confirma que quien allí evoca a sus amores muertos habita ahora, en el 2000, el mundo de los muertos. La siguiente aparición mediada de la madre ocurre cuando el Autor relata que fue su madre quien le ratificó la existencia de aquel barco al confiarle su recuerdo juvenil. Esta memoria se emite en voz en *off* del Autor, mientras se proyecta un film en el que él personifica a Joaquín /Autor, peinado con gomina y con formal abrigo de los años 30, yendo por la calle del brazo de la madre, quien le muestra a los jóvenes de su relato quienes se han encarnado fantasmalmente y están de pie junto a una antigua iglesia. La madre es re-presentada por Alicia Araya, madre de Pérez. Irrumpe lo real aquí, especialmente en la segunda versión, cuando ella va del brazo de su propio hijo, quien (se) encarna como Autor/Joaquín. Los jóvenes de los ojos bajos de la filmación son los mismos de la fiesta homosexual, derivando en distorsión siniestra su emocionalidad y belleza juvenil.²⁷



Joaquín, en ritual íntimo, escucha el poema *Señor* en la voz del legendario actor chileno Alejandro Flores. *La huida*, 2001. Foto: Raúl Macías.

El acontecimiento escénico concluye con la mencionada imagen dantesca de los jóvenes, agitados como algas en asfixia de muerte y bailando con sus pañuelos de mordaza la última cueca “no deseada”. En simultáneo, se proyecta en plano medio a Araya, por cuyo cuerpo sube una marea de mar hasta alcanzar su rostro y finalmente cubrirlo. Se mezclan agua, mar, útero, ahogo y madre, quien en su propio cuerpo vive el martirio del hijo. Antes de ser ahogada del todo, se escucha el audio de su voz clara y serena: “y eran todos tan jóvenes, y tan buenmozos”. Se enciende el acuario real antes visto en filmación y que ha estado allí durante toda la obra,²⁸ y uno de los actores introduce parte de su cuerpo semidesnudo en él. Iluminado desde abajo, se distorsiona y se intensifica la blancura de su carne como la de un ahogado arrojado a la playa por el mar.

Este texto articulado por la madre de Pérez —entregado por su hijo a ella como eco tal vez de lo dicho alguna vez entre ellos— se conduele por igual de todos los asesinados al descubrir que a las madres les están quitando sus hijos, esos bellos niños amados irrefrenablemente.²⁹ Como explica Déotte, si hay una especificidad de la política de las mujeres es esta: en tanto madres. La maternidad colectiva toma el lugar de la fraternidad recuperada por las sociedades secretas de los militares, donde reina

el régimen de la obediencia jerárquica y del crimen ritual ejecutado en común, fraternalmente. Son dos figuras del estar-juntos que se oponen de modo irreductible. (364)

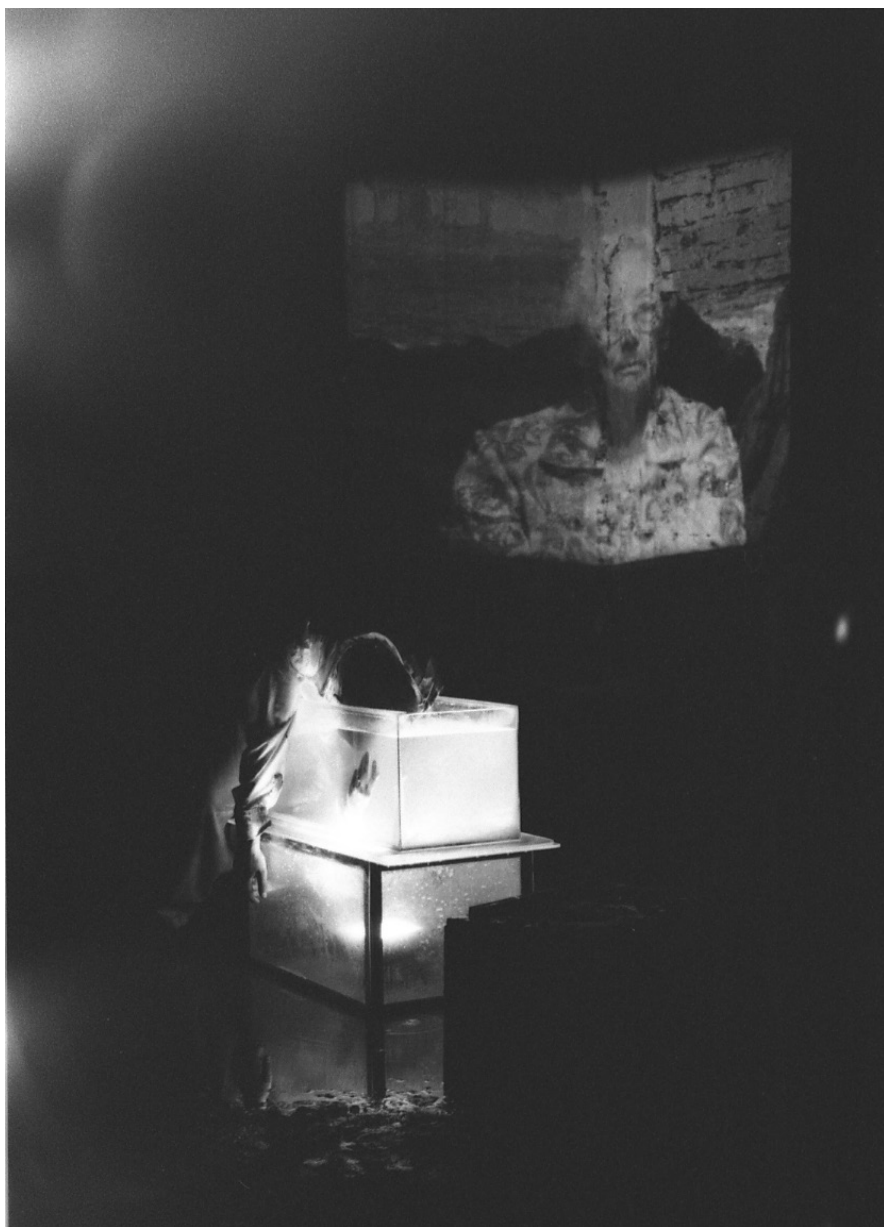
Esta madre “real” —tejida en una escenificación que la excede, la recompone, la apropia y la resignifica en su vínculo con el hijo— expresa una búsqueda de construcción identitaria por artistas en falta, como ocurrió en diferentes e intensas performances testimoniales del artista visual chileno Carlos Leppe. En estas performances la complicidad re-presentada entre madre-hijo, en su ansiedad por suturar la falta, replica el amor mariano:

La madre, en Andrés y en Leppe, es el primer punto de confianza. Y es a las madres tocopillanas (de pueblo), no a las madres sofisticadas, a quienes el hijo dice, “Mamá, me gustan los hombres”, y ella dice, “Ay, mijito”, y listo. Porque ella ve al hijo, sin adjetivos. Entonces ese hijo, cómo no la va a adorar. (Pantoja)³⁰

La evocación fantasmática de la madre en *La huída* se captura, congela y des-realiza al proyectarse, desde su impresión material en el film, como haz de luz en el espacio vivo de la sala. Ubica a la madre en esa zona intermedia de lo real/irreal, misma zona de “este rumor ciudadano” que no le fue posible al equipo creativo de la obra corroborar con testigos, documentos o historiadores. Según la teoría de Hall,

Las identidades surgen de la narrativización del yo, pero la naturaleza necesariamente ficcional de este proceso no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política, aun cuando [...] la “sutura en el relato” a través de la cual surgen las identidades reside, en parte, en lo imaginario (así como en lo simbólico) y por lo tanto siempre se construya en parte en la fantasía o, al menos, dentro de un campo fantasmático. (18)

Al jugarse Pérez en esta zona liminal de la autoficción (Alberca), y al construir esta indagación anamnésica desde su ser y estar en el ejercicio presente de la escena, se le debió generar un descentramiento identitario “no para el abandono del sujeto sino para [...] pensarlo en su nueva posición desplazada o descentrada dentro del paradigma [del género]” (Hall 18). De esta manera saca provecho, como propone Luque, de “la posibilidad de reinventarse a sí mismos que les da el escenario. [...] El escenario se convierte en un espacio de libertad en el que los performers construyen su identidad a partir de la selección de algunos elementos de su pasado y del rechazo de otros” (115). Algunos de esos elementos rechazados conscientemente por él pugnaron por aflorar no solo al modo de actos fallidos sino de hechos que se le imponen en cruda realidad.



Proyección de la imagen de Alicia Araya, madre de Pérez, con el agua de mar trepando por su rostro.
Abajo: un hombre flota muerto en la pecera/mar. *La huida*, 2001. Foto: Raúl Macías.

El *fatum* trágico de los tacones de cemento de Andrés Pérez Araya

Si el yo es fractal en sus múltiples identificaciones, el sujeto del deseo es a perpetuidad un desfallecimiento del semblante, un desasimiento de la propia carnadura, un desvanecimiento de la propia efigie.

— Nicolás Rosa

Ha soplado la noche / se apagaron las casas

Y es ya tarde en mi alma

Nadie escucha / doquiera que yo toque

La memoria me mata.

— Odiseo Elitys

La ulterior emergencia de significado que complejiza aun más la densidad de *La huida* es la sorpresiva y dramática muerte de Andrés Pérez Araya el 2 de enero de 2002, a menos de un año del estreno de esta obra. El año 2001 lo vivió Pérez en un vaivén entre la euforia, por la vitalidad de cuño popular y participativo con que impulsó su compañía Gran Circo Teatro en las Bodegas Teatrales de la calle Matucana, donde ensayó y estrenó *La huida* y reestrenó otras cinco obras de su dirección, y la decepción, por haber tenido que devolver este espacio al Estado de Chile, el cual proyectó levantar allí un Centro Cultural. Tras realizar una impactante performance de protesta reclamando la inclusión de los artistas en la administración de las instituciones culturales del Estado, Pérez entra en depresión y descuida el tratamiento del VIH que lo afecta. Agravado su delicado estado de salud por un inadecuado tratamiento en un hospital público, su muerte quedó grabada en la conciencia nacional como una saga trágica que, entre otros aspectos, incluye la discriminación por su opción sexual.³¹

La intempestiva muerte de Pérez en la plenitud de su vida creativa a los 50 años de edad resaltó esta dimensión en sus múltiples y siempre abiertas hebras, coloraturas y texturas biográficas. Incluso ante sus cercanos Pérez silenció su condición de seropositivo, la que es revelada públicamente sólo cuando se agrava en el hospital. Esta información retrotrae la mirada hacia su peculiar modo de realizar la re-escritura de *La huida*, ese antiguo texto escrito por él en 1974 y reescenificado entre el 2000 y el 2001, fecha aproximada en que contrae la enfermedad y que re-sitúa su opción sexual en un ámbito de peligro social, psíquico, político y también biológico. Ese trauma adicional

afloja en la secuencia filmada de volantes y panfletos de los años 20 y 30 que se proyectan durante el acontecimiento escénico, con escalofriantes imágenes de calaveras que advierten sobre la mortalidad de las enfermedades venéreas en equivalencia a la construcción social respecto al SIDA prevaleciente desde mediados de los 80 en el mundo.³² También los antiguos imaginarios de la violencia represiva se engarzan con los de la peste que retorna a la espera de su fatal cumplimiento cuando las imágenes filmicas del deseo homosexual de la fiesta gay se tiñen de tanático *fatum* trágico al sobreimponerse a la escena del salto a la muerte de los homosexuales cargados con sus tacos de cemento. Según Rosa, “[l]a reaparición de la peste, tradicionalmente reducto de la acción amenazante como atentado a la especie humana y animal, desde el mito edípico pasando por *El diario de la peste* de Defoe y las ráfagas sidáticas de fin de siglo, son formas de inminencia que sitúan al sujeto en estado de espera” (61). Imagino a Pérez, durante la escenificación de *La huida* y luego, noche tras noche, en su performatividad del Autor/Joaquín, en estado de inminencia de la propia muerte ritualizada como ofrenda, expiación, transmutación de esferas profanas-sagradas:

Desde ahora estoy pensando *La huida* como una metáfora de la extinción. Porque él (Andrés) se va a apagar como un pabito de vela, se va a apagar de veras, el destino de ese ser era desaparecer, ahí, como en el final del *Lear* de Shakespeare donde toda esa floritura estentórea de verso termina con “Lear muere”. Ese golpe es feroz; después de haber visto todo el recorrido del personaje, dejar caer “Lear muere”.

Y eso iba a pasar también con Joaquín: “Joaquín muere”. (Pantoja)

Así, el flujo que va permeando lo textual, lo escénico y lo corporal desde un Pérez autor/director/actor cada vez más imbricado con la ficción/realidad de *La huida* culmina fundiéndose alegóricamente con la imagen de su propia muerte, travestida en y con tacones de cemento, produciendo una “narrativa de reconstrucción histórica” de la memoria comunitaria. En las palabras de Bhabha, “su aptitud para reinscribir el pasado, reactivarlo, resituarlo, *resignificarlo* compromete nuestra comprensión [. . .] con una ética de la ‘supervivencia’ que nos permite *abrirnos paso a través del presente* [. . .] y nos libera del determinismo de la repetición de la inevitabilidad histórica *sin una diferencia*” (106). La *diferencia* sería la del otro real/ficcional generado desde la figura fantasmática de Pérez, quien, mediante su relato ético, trae al presente a los ausentes que nos perturban, habitan y reclaman a que volvamos a realizar, de nuevo, la narración interrumpida del horror por la (su) muerte violenta, quizás mañana evitable.

Notas

¹ Proyecto CCA2014 N°2931, Vicerrectoría de Investigación, Pontificia Universidad Católica de Chile. Agradezco los aportes de Marcelo Porta y Hugo Osorio y de los asistentes Patrizio Gecele e Isabel Sierralta.

² Benjamin propone re-auratizar la narración mediante el retorno al ancestral relato oral de la memoria innombrable realizado por un narrador ante la comunidad como acto de justicia: “[e]l narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo. [. . .] La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir” (cit. por Oyarzún, 26-27).

³ Pérez testimonia en su reescritura de *La huida* en 2000 que, en un presagio de aniquilamiento, oyó decir “ojalá no vuelvan los tiempos del barco” (Pérez 5). Lemebel en *Manifiesto (hablo por mi diferencia)* (1986) elabora esta memoria condenada a su repetición mediante el futuro condicional: “nos meterán en algún tren de ninguna parte / como en el barco del general Ibáñez / donde aprendimos a nadar / pero ninguno llegó a la costa” (36).

⁴ Hacia 1975 se esbozan rituales públicos por asesinatos, torturas y secuestros políticos pero no existía un texto dramático chileno escrito desde la perspectiva homosexual.

⁵ En 1995 dice que “lo popular me es propio por pertenencia” a propósito de su dirección de *La consagración de la pobreza* de Alfonso Alcalde.

⁶ Carlos Ibáñez participó desde 1924 en las presiones de militares al sistema democrático en Chile. Tras un periodo de inestabilidad y crisis institucional, arrasó en las elecciones de Presidente de la República en 1927: “una vez en el poder, introdujo un estilo claramente autoritario, reprimió a la oposición estableciendo censuras a la prensa y sometiendo al movimiento sindical al control del Estado. Sin embargo, su gobierno gozó de gran aceptación por parte de la población, en un país que experimentaba un auge económico”. Debió renunciar en 1931 por protestas de los movimientos populares por su incapacidad de resolver el descalabro económico de la crisis económica mundial de 1929 (“Carlos Ibáñez”).

⁷ La peripécia es asociable al *thriller* borgiano de gauchos, aventureros y mujeres de pequeños pueblos de la pampa argentina que son ungidos por un sino trágico y que sufren asesinatos rituales por pistoleros y mafiosos.

⁸ Esta “cueca sola” de la muerte homosexual la realiza Pérez, reversando el baile de cortejo heterosexual que funda la identidad patria en su mimesis de la procreación, sustento de la familia chilena.

⁹ Similar resistencia tuvo Federico García Lorca en 1933 tras su lectura de *El público* en la que devela su homosexualidad.

¹⁰ Ver de la Parra, Marco Antonio. *El cuerpo de Chile*. Planeta/Ariel, 2002.

¹¹ Las micropoéticas del duelo y de la construcción vulnerable y vulnerada de la identidad homosexual emparentan a *La huida* con *El pecado innombrable* de Roberto Arlt.

¹² El equipo creativo investigó infructuosamente en el pueblo de Chanco el rumor de que allí encarcelaban a los homosexuales que lanzarían al mar, por lo que Pantoja nomina “Chanco” a lo documental monumentalizable en lugares, personas, objetos reales.

¹³ En el teatro de calle durante la dictadura y con Mnouchkine en París (1983-1987) Pérez trabaja un expresionismo carnalesco enraizado en la *commedia dell'arte* y en el *Gestus* de Brecht; son arquetipos de ambientes marginales e incluye a menudo travestis. La tradición Onnagata la explora en *Madame de Sade* (1998) con hombres travestidos de mujeres mientras imaginarios precolombinos están en *Popol Vuh* (1992).

¹⁴ “En ese circuito que es la memoria, invocamos a aquellos que perecieron [. . .] y reconocemos que, a través de nuestra propia narración, hay continuidad” (Zurita 35).

¹⁵ Federico García Lorca en *El Público*, 1932, obra equivalente a *La huida* de Pérez en el sentido que allí expone y autoreflexiona por primera vez de modo explícito su condición homosexual, propone

que el teatro que corresponde hacer para penetrar en las sensibilidades ocultas y riesgosas es uno “bajo la arena”.

¹⁶ “[E]spacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (24). Aclara Diéguez más adelante que “Desde su concepción teórica, la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis (. . .) que han transformado tanto la vida de las personas como sus producciones artísticas” (38).

¹⁷ Aunque Pérez logró financiamiento con el proyecto Fondart “El cuerpo de Chile” se le traspapeló el dinero.

¹⁸ Los actores Erto Pantoja, Manuel Peña, Fernando Gómez, Ernesto Anacona, Juan Olavarrieta, Iván Álvarez, el cineasta Marcelo Porta, el diseñador Ricardo Romero y la actriz Rosa Ramírez como asistente.

¹⁹ Se alejan actores históricos como Manuel Peña y, tras solo cuatro funciones, se renueva parte del elenco.

²⁰ *La Negra Ester* de Roberto Parra (1988) marcó a fuego esta línea continuada con *La consagración de la pobreza* de Alcalde (1995), *Nemesio Pelao* de Cristián Soto (1999) y *Tomás* de Malucha Pinto (1997).

²¹ Ver Hurtado, María de la Luz, *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra. Memorias y aprendizajes de vida y teatro*. Ocho Libros, 2015.

²² “Andrés tenía una conexión con el texto, reescribía o corregía escenas, incorporaba frases o textos que salían de los actores ahí, en la escena. Era muy difícil decir ‘no me gusta esta escena’ porque estaba el autor ahí”. Agrega Anacona: “Se nos planteaba un desafío actoral intenso sobre cómo llegar a este conflicto con la homosexualidad considerando que en el elenco todos éramos heterosexuales. Había mucha expectativa porque los teatreros antiguos sabían que Pérez había retomado ese texto sobre la homosexualidad escrito hacia mucho” (Anacona y Gómez-Rovira).

²³ Pantoja relata que luego enrostró a Pérez por traicionar el compromiso profesional entre actor/director surgido cuando el personaje escénico emerge desde un laboratorio creativo, reconociéndosele una autoría que le da derecho a seguir desempeñándolo en esa escenificación.

²⁴ Prende incienso, trae una palangana con agua, se saca los zapatos y con calma realiza el lavado de pies, ritual de purificación. Enciende un gramófono y escucha (escuchamos) una voz que recita un poema dedicado a la madre.

²⁵ En la oscuridad se siente un duro taconeo sobre madera o metal; en semisombra los pasos se aceleran, hay carreras y entrevemos a un hombre joven con pantalones oscuros y camisa blanca. Mira sus manos, sopesa un objeto, lo lanza, cae sobre un techo. Rebota. Emite silbidos de contraseña. Joaquín escucha atento, con destreza de mimo abre la imaginada puerta y el joven ingresa a la habitación en penumbra, donde está la cama amplia con blancos encajes.

²⁶ Pérez nunca había proyectado imágenes en sus anteriores escenificaciones ni utilizado play-backs. La música y el sonido eran producidas por bandas en vivo que interactuaban sensitivamente con los actores, y la imagen aparecía en fotografías, dibujos y, en una oportunidad, como un diapo-show.

²⁷ En una escena anterior se usaron fotografías de retratos antiguos como prueba de realidad de esos cuerpos asesinados.

²⁸ El acuario es una cita no revelada a Alfredo Castro (*La manzana de Adán*, 1990) y a Ramón Griffero (*Brunch*, 1999).

²⁹ La figura *real* de la madre que atesta de sus hijos asesinados clandestinamente está en las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, de detenidos desaparecidos en Chile y Perú.

³⁰ Suele corresponder a una psiquis fijada en la etapa del espejo que “sólo tiene sentido en relación con la presencia y la mirada de apoyo de la madre, que garantiza al niño su realidad” (Hall 25).

³¹ Ver Hurtado, *Andrés Lorenzo Pérez Araya* 204-15.

³² Esta secuencia se interpretó en 2001 como contextualización epocal mientras que en 2016 en su re-visión en el documental *Tacos de cemento* (Hurtado y Porta) algunos la consideraron tendenciosa

al asociarla al VIH sufrido por Pérez. Al saber que fue una propuesta de Pérez se la entendió como un procesamiento de su propia subjetividad.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, 2000.
- Alberca Serrano, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Anacona, Ernesto y Fernando Gómez-Rovira. Entrevista con María de la Luz Hurtado. 22 de julio 2014.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquín Sala-Sanahuja, Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Traducido por Pablo Oyarzún, Metales Pesados, 2008.
- Bhabha, Homi K. “El entre-medio de la cultura”. *Cuestiones de identidad cultural*. Editado por Stuart Hall y Paul du Gay. Traducido por Horacio Pons, Amorrortu, 2003, págs. 94-106.
- “Carlos Ibáñez del Campo (1877-1960)”. *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3323.html>. Consultado 26 de marzo 2018.
- Catani, Beatriz. *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Editado por Óscar Cornago. Curador, Artes del Sur, 2007.
- De la Parra, Marco Antonio. *El cuerpo de Chile*. Planeta/Ariel, 2002.
- Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Traducido por Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo, 2013.
- Diéguez, Ileana, editora. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. Universidad Iberoamericana, 2009.
- . *Escenarios liminales. Teatralidades – Performatividades – Políticas*. Paso de Gato, 2014.
- Elitys, Odiseo. *El Axió Estí*. Editado por Miguel Castillo Didier. Tácitas (Universidad de Chile), 2010.
- Hall, Stuart. “Introducción: ¿quién necesita identidad?” *Cuestiones de identidad cultural*. Editado por Hall y du Gay. Traducido por Horacio Pons. Amorrortu, 2003, págs. 13-39.
- Hurtado, María de la Luz. *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra. Memorias y aprendizajes de vida y teatro*. Ocho Libros, 2015.
- y Marcelo Porta, co-productores. *Tacos de cemento. Un documental acerca del montaje teatral La Huida de Andrés Pérez Araya*. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.

- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Traducido por Guadalupe Santa Cruz, Cuarto Propio, 1999.
- Lemebel, Pedro. *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Universidad Diego Portales, 2013.
- Luque Bedregal, Gino. "Memorias traumáticas, narrativas del yo y reelaboración del pasado". *Gestos*, vol. 58, 2014, págs. 111-18.
- Oyarzún, Pablo. Introducción. *El narrador*, de Walter Benjamin, editado y traducido por Oyarzún. Metales Pesados, 2008, págs. 7-52.
- Pantoja, Erto. Entrevista con María de la Luz Hurtado. 6 dic. 2012.
- Peña, Manuel. Entrevista con María de la Luz Hurtado. 22 de enero 2013.
- Pérez Araya, Andrés. *La huida*, Santiago: 2000.
- y Verónica San Juan. "La huida". *El Mercurio*, 10 dic. 2000, pág. C15.
- y Verónica Marinao, "Huyendo de algo". *El Mercurio*, 2 feb. 2001, pág. 25.
- y Eduardo Guerrero. Entrevista para *Acto Único*. Filmocentro, 2001.
- y compañía Gran Circo Teatro. *La huida*. Productora Nueva Imagen, 2001.
- Pulgar, Leopoldo. "Pérez desclasifica *La huida*". *La Tercera*, 11 dic. 2000, pág. 39.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira, Trotta, 2003.
- Rolnik, Suely. "Desvío hacia lo innombrable". Traducido por Damian Kraus, Quadernos Portatils, 2008.
- Rosa, Nicolás. "El recuerdo del extinto". *Estética plural de la naturaleza*, editado por Herman Parret y Dominique Chateau, traducido por Pere Salabert, Laertes S. A., 2006, págs. 50-66.
- Sánchez, José Antonio. "Dramaturgias en el campo expandido". *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, editado por José Bellisco y M. José Cifuentes, Cendeac, 2011, págs. 19-37.
- Trastoy, Beatriz. *La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo*. Archivo Visual de Artes Escénicas. Consultado 28 julio 2016.
- Zurita, Raúl e Ilan Stavans. *Saber morir: conversaciones*. U. Diego Portales, 2014.