

Teatralidad de una *muerte-vida*: velatorio y funeral de Andrés Pérez Araya a la luz de los rituales de *Canto a lo humano y lo divino*

Theatricality of *life-death*: Andrés Pérez' wake and funeral in the light of *Canto a lo humano y lo divino*

Ana Harcha C.

Universidad de Chile

ana.harcha@gmail.com

Resumen

La muerte Andrés Pérez Araya (2002) generó al menos un doble acontecimiento: la manifestación de un gran dolor al tiempo que la celebración de uno de los velatorios más concurridos y festivos de los que se tenga memoria. En este artículo se interpreta esta situación y reconstruyen aspectos parciales a través de archivos y entrevistas. Se interpreta relacionando este velatorio y funeral con el rito chileno del *Canto a lo humano y lo divino*, que realizan los cantores y las comunidades populares, recuperando principalmente dos vías de estos rituales: *la muerte del angelito*, ceremonia que se realiza cuando un alma aún pura, un *angelito*, se va al cielo; y la conexión de esta filosofía de vida con el paradigma cristiano de identidad presente –sincréticamente– en la religiosidad popular.

Palabras clave:

Andrés Pérez – ritual – angelito – Canto a lo humano y lo divino – performance – teatralidad.

Abstract

Andrés Pérez Araya's death (2002) provoked in Chilean people at least a double event: on one hand the expression of great pain and, on the other, the celebration of a busy and festive funeral as is hard to remember in the past. This article reconstructs partial aspects of the events through archival material and interviews and analyzes the funeral and wake in relation with the Chilean rite *Canto a lo humano y lo divino*, which is performed by the *cantores* and the popular communities of the working class. Two aspects of these rituals are recovered in the article: the first one is *la muerte del angelito*, a ceremony performed when a pure soul, an *angelito*, goes to heaven; the other one is the connection of this philosophy of life with the Christian paradigm of identity that is present –syncretically– in popular religiosity.

Keywords:

Andrés Pérez – ritual – angelito – Canto a lo humano y lo divino – performance – theatricality.

Aproximación a una descripción del velatorio y funeral de Andrés Pérez

La noticia del fallecimiento de Andrés Pérez se extendió a través de los medios de prensa, luego de que el Gran Circo Teatro (GCT) invitara a reunirse en el Teatro Providencia y compartir un ritual de *Canto a lo humano y lo divino*:

Esta noche vamos a hacer un *Ritual de canto a lo divino*, por lo que invitaremos a todos los folcloristas que quieran a participar, a estar con nosotros. Lo vamos a acompañar ahí hasta mañana. (González 9)

El Teatro Providencia, al momento de la ocupación como lugar de velatorio, tenía instalada la escenografía de *La negra Ester*, pues pocas semanas antes se habían realizado ahí funciones de la obra. En medio de esta escenografía, fue instalado el féretro de Pérez. Carteles con mensajes de agradecimientos al *Gran Maestro*, miles de flores, afiches de sus otros montajes, incienso, velas, fotografías que se exponían y que se tomaban, dos libros para apuntar condolencias, en donde era posible leer mensajes como “Gracias maestro, buen viaje” (De Pablo 31), fueron algunos de los elementos que ambientaban el lugar. En el exterior, se acordó con la Municipalidad de Providencia cerrar la calle Manuel Montt, y se instaló un gran cartel que decía “Andrés Pérez, Chile te quiere”, frase que fue acuñada en el mismo lugar –y posteriormente impresa– por Jaime Herrera, *Repo*, artista gráfico que colaboró con la difusión de las obras de Pérez (Herrera).

Entre los asistentes se encontraban actores, músicos, folcloristas, poetas, las floristas de la Pér-gola de Santiago, autoridades de gobierno, así como personas anónimas, los que participaban de la situación observando u ofrendando desde una flor a cuecas choras, palmas, aplausos, canciones (mapuche, andinas, brasileñas, populares), palabras, bailes; o, también, realizando oraciones, y brindis. Estas expresiones suscitaron diversos momentos de trance colectivo durante toda la jornada y se extendieron hasta el mediodía del 4 de enero, incluyendo una vigilia que duró toda la noche.

El velatorio, calificado por diversas personas como “la fiesta de despedida del artista” o “el último montaje de Andrés Pérez”, fue un ritual funerario, creativo y urbano que se nutrió de un sinnúmero de ofrendas, las que fueron realizadas espontáneamente por un heterogéneo número de personas y agrupaciones. Con frecuencia se ofrecieron canciones, interpretadas por cantautores y músicos como Jorge Yáñez, integrantes de la banda del grupo de teatro la Patogallina, Álvaro Henríquez, Cuti Aste, Ángel Parra, Annie Murath o Ema Pinto, así como también interpretadas por artistas que recrearon música de diversos carnavales populares chilenos, como la de los bailes chinos, y de artistas callejeros.

En entrevista con Ema Pinto, la cantante y actriz recordaba que cuando ella trabajó con Pérez en el montaje de la *Ópera de tres centavos* de Brecht, una vez le había cantado el tango *Los mareados* –que al director le encantaba–, situación que se había reiterado en diversas oportunidades de juerga. Recuerdo que junto a Annie Murath, quien también había trabajado en el montaje, las llevó a idear una ofrenda ritual que consistió en “llevar una copa de vino, tomarnos una copa de vino con él y cantarle el tango *Los mareados*...” (Pinto), acto que Ema Pinto recuerda, en medio de otros, como

...súper fuerte, porque a la gente que iba subiendo al escenario no le importaba quien le escuchaba, quien no, sí no que era una despedida *para él*, pero ya en el momento en que tú puedes ver veinte personas de un carnaval de samba, de la escuela de samba de no sé donde que se sube arriba del escenario a hacer una batucada, que después viene un cuequero, que después cantamos tango ...esto era una cosa de nunca acabar, era un gran espectáculo, y era un espectáculo que dejaba una *semilla*, que era como le gustaba a él, que es lo que no cerré antes, que él decía: "Yo hago teatro para que la gente además se entretenga y lo pase bien", y el teatro del pueblo, quiere ver espectáculo y por eso él armaba tanta cosa callejera... (Pinto)

Y esta semilla de lo espectacular era algo que quienes le conocían comprendían profundamente, y que revivificaron durante toda la jornada. El joven dramaturgo y director teatral Cristián Soto, escribió y leyó una elegía, en la cual interrogaba a Pérez sobre su condición, instándolo a retornar, hasta un momento en que el poema cambiaba de giro, el enunciador aceptaba lo que sucedía y le despedía alegre y confiado en la vitalidad de lo que es trascendente, de lo que es eterno. Conservación en el interior de la gente, que se manifestaba con la presencia de todos esos cuerpos que acompañaron el cuerpo de Pérez, que mantenían viva su memoria y que reconocían su trabajo mediante esta serie de gestos.

Roberto Pablo realizó una performance hibridando referentes vinculados un rito indígena de la región del norte del país, elementos del folclor de la zona central así como elementos contemporáneos:

Portando una máscara coronada de plumas, depositó un ramo de flores. El artista interpretó un atípico trote nortino (llevando espuelas y vistiendo una mini roja brillante), se detuvo ante el féretro, se quitó la máscara y su gesto fue aplaudido por el público que copaba la platea baja del teatro. (Toro y Plubins 63)

Situación que fue antecedida y precedida por diversas canciones y bailes, que a ratos hacían bailar a algunos de los presentes, como por ejemplo la entonación *a capella* por los asistentes de la canción *Y dale alegría a mi corazón*, del cantautor argentino Fito Páez, alrededor de las once de la noche, composición que es conocida en el contexto y que entre otras cosas canta:

Y dale alegría, alegría a mi corazón
 es lo único que te pido al menos hoy
 y dale alegría, alegría a mi corazón
afuera se irán las penas y el dolor...
 Y ya verás, las sombras que aquí estuvieron no estarán
 y ya verás, **bebamos y emborrachemos la ciudad...**
 Y ya verás, **como se transforma el aire del lugar...**
 (El énfasis es mío)

Situaciones que se estaban produciendo en ese mismo momento dentro del Teatro Providencia, *las penas y el dolor* se purgaban *hacia afuera*, al tiempo que se producía *un emborrachamiento* fisiológico y sensorial dentro del teatro-velatorio que se desbordaba hacia la calle, hacia la ciudad, *transformando el aire* –los aires– del lugar, condiciones que provocaban un *mejor estar*

para quienes se hacían partícipes de la ceremonia fúnebre. Situación que fue reconocida por algunos de sus colegas fundadores del GCT (en este momento ya ex integrantes) que se hicieron partícipes de la ceremonia, como Willy Semler, que comentó: “Con esta fiesta se me ha quitado un poco la pena” (en Toro y Plubins 63); o Boris Quercia, que declaró “Convertir esto en una fiesta es crear vida a partir de la muerte” (en Toro y Plubins 64). Estas lecturas de los asistentes fortalecieron la idea de relacionar toda esta ceremonia con el *Ritual del angelito*.

En otro momento se produjo la revivificación en acordeón de los temas de *La Negra Ester* (1988) por otro de los integrantes de la Regia Orquesta, el compositor y músico nacional Cuti Aste. Cerca de la medianoche de ese día 3 de enero se produjo uno de los hitos más recordados del velatorio: Rosa Ramírez bailó una cueca alrededor del ataúd –secundada por Roxana Campos– acompañada de un grupo de músicos que interpretó cuecas choras (Toro y Plubins 64). Recuerdo al que hay que agregar que en diversos momentos del ceremonial fue posible ver a Rosa Ramírez portando una pequeña estatua de yeso de la Virgen de Lourdes.

Más tarde, posterior a las tres de la madrugada del 4 de enero, se produjo otro de los acontecimientos recurrentemente recordados: un grupo de transformistas subieron al escenario y presentaron una rutina, liderados por el transformista Paul Bichon, conocido artísticamente como Paulette Favres. Entonces se sucedieron una serie de imitaciones y parodias de cantantes famosas (Donna Summer, Mariah Carey, Thalía, entre otras), así como también referencias a Esperanza, el personaje travesti de *La negra Ester*, que Pérez interpretara en algunas oportunidades.

El diseñador teatral Ricardo Romero recuerda que a esas horas la cantidad de asistentes había disminuido y que entre las personas que quedaban se encontraban bastantes *gays* y algunos travestis, quienes generaban situaciones de humor en medio de la tristeza, que también transmutaban el rito fúnebre en una experiencia festiva:

Con este humor sarcástico del ser *gay*, que también tiene mucha relación con el travesti, muy sarcástico, en donde a final de cuentas, **te ríes de la tragedia no más**, es la única forma en que funciona. Tiene relación directa con el ser travesti. **Esta contradicción que se produce**, que la tienes que saber sobrellevar. (Romero. El énfasis es mío)

Travestis presentes en el funeral cuya asistencia se debía también a que Andrés Pérez era cercano a la dueña de la discoteca Queen (donde se realizaban shows de transformismo) y también a los transformistas del Búnker, otro emblemático lugar de diversión concebido y dirigido fundamentalmente hacia el público homosexual o no heteronormativo; por otra parte, para 2001 Pérez ya había declarado públicamente su homosexualidad, además del espacio abierto a sexualidades no normativas generadas años antes en la experiencia de las fiestas *Spandex*, junto a Daniel Palma. Entonces, cuando llegaron las *drag queens*, lideradas por Paulette Favres, comenzó el show:

Con el cajón al medio del escenario, ya nadie lloraba, y cada uno de los que hacía el show, le dedicaba su número al Pérez. Se reían, golpeaban el cajón, le cantaban. Era un show al Pérez, no al muerto. Y ahí se produce el desborde total, porque terminamos todos bailando, bailando *I will survive*, la última canción que las *drag* presentaron, generándose una catarsis general... era eso: él era *gay*, se había asumido como tal, el pertenecía a este mundo *gay*, era absolutamente *underground* en este sentido, tenía una relación directa con ellos, entonces este era su funeral. (Romero)

Romero entiende este episodio como una parte más de todo ese complejo entramado de mundos habitados y convocados por Pérez, siempre menos reconocidos en la construcción cultural de su imagen pública:

...él era así, irse a beber al sucucho, donde llegaban músicos cantando cueca, tomando, llegaban las putas, cantaban con las putas, bailaban cueca... ése era el Pérez a final de cuentas, lo otro era una imagen completamente oficialista de él, de la cosa pública, conocido, que había afectado al teatro nacional, etc. En la noche habitaba algo que era realmente como era el Pérez: este ser absolutamente rockero, al que no le importaba nada, que no tenía un esquema, y que por eso siempre se mantuvo paralelo a los sistemas. (Romero)

Sistemas culturales que fueron permanentemente trasgredidos y contaminados –para un lado y otro– por la hibridación de referentes y experiencias que tejó el director. La canción que produjo la catarsis de los asistentes en el amanecer del 4 de enero, *I will survive* (1997), de Gloria Gaynor –himno popular y festivo de la lucha de los homosexuales por su visibilidad y legibilidad en el espacio de la comunidad en un ámbito mucho más amplio que el nacional– presentada por Paulette Favres, dice (entre otras cosas):

Did you think I'd crumble?
 Did you think I'd lay down and die?
 Oh, not, not I
 I will survive
 As long as I know to love, I know I'll be alive
 I've got all my life to live
 I've got all my love to give
 I will survive
 I will survive...¹

Esta declaración de *sobrevivencia/resistencia*, dada la trayectoria del creador, los acontecimientos públicos en torno a su labor acaecidos en 2001, y toda la historia aglutinada en esta ceremonia de muerte/vida, amplifica su lectura más allá de la resistencia homosexual, pues lo que manifiesta puede extrapolarse a su gestión creativa, a lo que se estaba produciendo en ese momento, en donde ciertamente se le estaba velando, pero bajo la idea de que su vitalidad trascendía la muerte y revitalizaba el teatro. En su elegía Cristián Soto declara: “¡Que viva el teatro! ¡Que viva Andrés Pérez por siempre!” (166), mientras un lienzo proclama: “Andrés Pérez ha muerto. Viva el teatro”.

La mañana del 4 de enero se realizó un responso religioso que fue dirigido por el sacerdote Enrique Contreras, amigo del creador, quien aludiendo al tono festivo del ceremonial –esa mañana también había tocado y cantado Don Lalo Parra– saludó diciendo a los presentes: “No se asusten, llegó el cura, pero no nos pongamos tristes” (“En una vistosa micro”). Este comienzo fue

1 “¿Pensaste que me desvanecería? ¿Pensaste que abandonaría y moriría? Pues no, yo no/ Sobreviviré/ Mientras sepa cómo amar, sé que estaré viva/ Tengo toda mi vida para vivir/ Tengo todo mi amor para dar/ Sobreviviré/ Sobreviviré”.

sucedido por una serie de lecturas bíblicas realizadas por diversos integrantes del GCT, así como también otros actores culturales. El responso terminó cuando el sacerdote dio pie para que se escuchara la canción “Un sueño imposible”, del musical *El hombre de La Mancha*, composición que se relacionó con sueños y desafíos que Pérez luchaba por conquistar:

Con fe lo imposible soñar
 Al mal combatir sin temor
 Triunfar sobre el miedo invencible
 En pie soportar el dolor
 Es mi ideal la estrella alcanzar
 No importa cuán lejos se pueda encontrar
 Luchar por el bien sin dudar ni temer
 Y dispuesto al infierno llegar
 Si lo dicta el deber
 Y yo se que si logro ser fiel
 A mi sueño ideal
 Estará mi alma en paz
 Al llegar de mi vida el final...(Wasserman)

Virtud de concebir la utopía como camino y fin que el sacerdote destacó como rasgo de personalidad de Pérez y al que invitó a colegas del creador a continuar. Alrededor de las doce del día, el responso terminó y los asistentes se organizaron para dar inicio al recorrido funerario hacia el cementerio.

El cuerpo de Andrés Pérez fue trasladado en una micro muy vieja que había sido encontrada en las Bodegas Teatrales de Matucana y restaurada por los propios integrantes del GCT. Esta no tenía ningún papel en regla, así como tampoco ningún vidrio. La micro estaba pintada de modo completamente multicolor, en su frontis, arriba, indicaba el recorrido “Línea Pérez Araya”; y en la parte inferior del mismo frontis llevaba una gran fotografía del rostro del director. Además estaba completamente adornada con flores y remolinos, de uno de sus costados colgaba el lienzo con la frase “Andrés Pérez ha muerto. Viva el teatro”; y del otro uno que decía “Andrés Pérez, Chile te quiere”. Subir el féretro de Pérez a la micro, no fue fácil. La enorme cantidad de gente dispuesta afuera del Teatro Providencia, hizo que muchos brazos se convirtieran en ayudantes espontáneos de la acción. Mariana Muñoz y Ricardo Romero recordaban esta situación:

...estaba lleno, rodeado el cajón de gente, porque al final de cuentas ya le pertenecía al que quisiese: **el cajón ya le pertenecía al que quisiese**. Todo el mundo quería tomarlo –lo que decía la Mariana– que de repente parecía que se iba a caer –porque lo subimos por la ventana de la micro– era eso, un objeto que le pertenece a un grupo de gente, que ya le había perdido el pudor al hecho sacro de la muerte, sino que era llevarse algo que parecía importante. Era lo mismo que pasó con *La Negra Ester*, en el sentido de lo popular, de algo que es del pueblo, de algo que parece que es importante, tú no sabes muy bien por qué, mucha gente no sabía por qué, pero tenía la percepción de que era importante, eso era lo que implicaba el cuerpo de Pérez. (Romero)

Cuerpo que al pertenecer a una comunidad, transmuta su carácter de realidad física para devenir en símbolo.

A la micro también subieron las personas más cercanas al director, quienes realizaron el recorrido bailando y golpeando sus latas. El peregrinaje iniciado por la *Línea Pérez Araya*, que encabezada un cortejo seguido por peatones, vehículos y otros autobuses, recorrió Avenida Providencia, Alameda, hizo una parada en la estatua de Salvador Allende en la calle Morandé, luego –por la misma calle– en las afueras de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (en donde fue ovacionado por los alumnos de la institución), prosiguió por la calle San Pablo, pasó por fuera de la Estación Mapocho y finalizó en la Pérgola de las flores, donde las floristas le rindieron un homenaje lanzándole miles de pétalos de flores –que inundaron el espacio con su perfume y color– y cantando la canción *La pérgola de las flores*, de la obra teatral musical homónima, de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, que Pérez había dirigido años antes. A esta última situación se agregó también la ofrenda de la tradicional música de organilleros y chinchineros. En esta estación el féretro fue trasladado de la micro a una carroza funeraria, para iniciar el viaje por carretera hacia Villa Alemana, en la V Región, lugar en donde está enterrado su padre. Este cortejo tuvo una duración aproximada de dos horas y media, en donde se repitieron constantemente gestos de los transeúntes que aplaudían o alzaban su mano para saludar, así como la invocación “¡Viva el teatro!”, “¡Viva Andrés Pérez!”. Por otra parte, significativas respecto al ceremonial resultan dos declaraciones dadas por dos de sus amigos más cercanos, el actor Andrés Pavez y Mauricio González, jefe técnico e integrante estable del GCT. El primero –con quien Andrés Pérez trabajó en muchas oportunidades y con quien ensayaba su último proyecto en septiembre de 2001, una performance basada en el cuento *Viaje a la Semilla* de Alejo Carpentier– relató a la prensa que entre ellos siempre hablaban sobre cómo querían que fuese su funeral, conversaciones en que Pérez había manifestado que “El deseo más íntimo de él era que en su muerte le hicieran una fiesta” (en Toro y Plubins 63). El segundo convocó a cultivar la experiencia desarrollada por el director: “disfrutar de la vida, seguir pasándolo bien y gozar de los detalles para hacer de lo cotidiano una fiesta” (“Pesar en mundo artístico”). Manifestaciones que se ajustan a lo que aconteció en este ceremonial.

Además, el público partícipe de su trabajo, como una mujer oficinista, declaraba: “No le conocí personalmente, pero gracias a una de sus obras, *Noche de reyes* [de Shakespeare], descubrí el teatro. Yo admiraba su trabajo” (“Andrés Pérez partió en medio de un carnaval”). También las mujeres de la pérgola de Santiago explicaban el sentido de su necesidad de hacerse presentes en este homenaje de despedida: “Gracias a *La pérgola de las flores* él nos dio una nueva vida, por eso la gente lo quiere y sabe que le debemos mucho” (Moya 30).

Así como también otros agentes culturales expresaban el valor del encuentro con Pérez o su trabajo, Ángel Parra declaraba estar ahí para dar las gracias: “por todo lo que hizo, nos dejó. Vengo a agradecerle, como todo Chile debiera, por toda su herencia por el arte popular. El realizó mucho más que ministros y presidentes por la cultura” (“Pesar en mundo artístico”). Por otro lado Gladys Marín, en ese entonces presidenta del Partido Comunista chileno, reconocía su admiración a Pérez en virtud de su valor, “porque sacó el teatro a las calles en los ochenta cuando muchos no podíamos ni respirar, ni decir nada, pero él se atrevió. Asumió completamente su condición de artista, de ser humano y sexual, lo que lo hace un ser humano maravilloso” (“Pesar en mundo artístico”).

Afirmaciones que explican la presencia de estos diversos agentes, desde múltiples prismas: amistad y necesidad de realizar el deseo funerario-festivo del director; admiración; agradecimiento por su vínculo con las comunidades de trabajadores; agradecimiento por su compromiso con la cultura popular; reconocimiento por el valor con que se enfrentó a la norma oficial (política, artística, sexual), por nombrar algunos, que dan cuenta también de la multiplicidad de vías por las que una heterogénea comunidad de habitantes se sentía vinculado a este ceremonial y artista. Pedro Lemebel, durante el velatorio, se refirió al deceso del creador como una “pérdida irremplazable”, porque Pérez había sido el único que había logrado crear “un sistema cultural dirigido hacia lo popular”, sistema que el escritor reconocía haría falta en el contexto (en Toro y Plubins 62)². Las situaciones descritas invitan a tejer una interpretación vinculando este Ritual de Canto a lo humano y lo divino desde una percepción expandida de teatro, comprendiéndolo como teatralidad, como suceso, como una actividad inserta en la vida y en lo social, como una situación en movimiento, *liminal* –concepto planteado por Ileana Diéguez siguiendo la ruta de la antropología social de Víctor Turner. Esto quiere decir: híbrida, contaminada, fronteriza; también transdisciplinar, “donde se cruzan el teatro, la *performance art*, las artes visuales y el activismo”, también próxima a “lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional, sin plantear tampoco la negatividad del término representación” (16-17). Representación en búsqueda de ampliar la clasificación tradicional de las modalidades escénicas, pues se observa un campo de operaciones teatrales o parateatrales que no es posible inscribir dentro de la taxonomía convencional, las cuales es necesario observar desde una posición alternativa.

Determinante para esta comprensión es el uso de la palabra *teatralidad* como “dispositivo que se configura en el acto de la mirada, a través del cual se semiotizan prácticas espontáneas que tienen una funcionalidad simbólica inmediata”, es decir que entiende que “es la mirada la que transforma el hecho cotidiano en ‘hecho teatral’” (Diéguez 180). Coincidiendo con Óscar Cornago que nos señala que la teatralidad incluye “la mirada del otro” (4) y que implica el hecho de ser procesual, “solo tiene realidad mientras está funcionando” (4). Esta percepción y comprensión de la teatralidad “nos confronta con espacios y acontecimientos que al margen de lo estético tradicional producen otras formas de conmoción real” (Diéguez 180). En línea también con lo que señala José Antonio Sánchez respecto a las “teatralidades expandidas” en donde no se invita al otro a ver, sino a un “vivir algo con”, operación que devuelve la actividad escénica a su peculiaridad lúdica, generadora de una situación más que de una ficción (8). Esta peculiaridad nos lleva a relacionar la teatralidad con la fiesta popular, en donde es posible identificar que las fronteras entre juego y vida están diluidas adrede: “Es la vida misma la que dirige juego” (Bajtin 232). Percepciones, todas, que permiten plantear la ritualidad del velorio y funeral de Andrés Pérez Araya como teatralidad.

2 Dos años después, Pedro Lemebel publica una crónica a Pérez en *Zanjón de la Aguada*.

Velatorio y funeral de Pérez y su relación con el Canto a lo humano y lo divino

La celebración del *Canto a lo humano y a lo divino* es –esencialmente– la celebración de un acontecimiento de encuentro, propio de la cultura popular y tradicional chilena. Encuentro de una comunidad que se reúne para expresar su sentir respecto a las cosas de este mundo y el otro –y del vínculo sagrado como sujetos con ambas realidades– mediante *el canto a lo poeta*. En palabras de Fidel Sepúlveda:

El canto a lo poeta entrega una reescritura de las Sagradas Escrituras en el canto a lo divino y una reescritura de la historia civil en el canto a lo humano. **Estas reescrituras son una teología y una filosofía de la historia.** En ella se consigna la perspectiva de un pueblo para historiar el origen y el destino, el sentido del acontecer en lo contingente y en lo trascendente. (400. El énfasis es mío)

Canto a lo poeta que muchas veces dejó testimonio de su canto a través de la lira popular, hojas de papel que se imprimían durante el siglo XIX e inicios del XX, que mediante cuartetas glosadas en cuatro décimas octosílabas, más una quinta décima de despedida –comentario, reiteración o resumen de las anteriores– (Uribe Echevarría 20), dieron cuenta de gran parte de la cosmovisión de los poetas y comunidades populares³. Tipo de verso, la décima, que en el contexto se articuló como medio expresivo fundamental del cantar del pueblo. Baste recordar el clásico *Martín Fierro*, de José Hernández (poema fundacional de la construcción de la identidad del pueblo argentino), poema que el propio Roberto Parra reconocía como inspiración para la escritura de sus décimas a la Negra Ester.

Canto que se relaciona directamente con el contar comunitario que busca *saber y contar y contar para saber*, en donde el poeta popular “sabe que sabe, pero no sabe cuánto hasta que comienza a cantar, a recantar, a crear, a recrear” (Sepúlveda 482), pues su contar es una revelación de lo que se sabe. Su contar es consciente de que “reedita lo creado por la naturaleza y la comunidad”, agregando un eslabón a

...una cadena infinita de tentativas por decir el insondable misterio de lo natural y de lo sobrenatural, de lo humano y lo divino... [en donde] **se canta lo que se sabe, sabiendo que lo que se sabe es nada, una brizna de lo que habría que saber.** A medida que se canta se decanta. Cada canto es una variante finita de una invariante infinita. Todo, el mundo y el hombre, van en viaje infinito a decir el sentido infinito de todo. (482. El énfasis es mío)

Canto que no es divino, sino “a lo divino, a la manera de cómo a cada cantor se le revela lo divino”, así como tampoco es humano, “sino a lo humano, a la manera cómo se le revela lo humano” (482), en donde el cantor es el canal que escucha y retransmite la voz y sentido del presente, del pasado y del futuro.

Puesto que en la lira popular quedó consignada una huella de parte del universo simbólico del canto a lo humano y a lo divino –que en sus rituales comprendía no solo esta forma poética

3 Cuando se declama en vivo, se agrega una estrofa más de saludo o introducción.

que muchas veces se acompañaba de guitarra o guitarrón, sino también otras manifestaciones culturales como otros cantos y bailes— resulta innegable la necesidad de detenerse en la cosmovisión que la lira revela, pues alumbra certeramente el profundo significado de este ceremonial de encuentro, al tiempo que entrega certeras vías para la lectura que se propone.

La lira popular evidencia la expresión de una poética comprometida con una cultura de la vida —por eso el canto es a lo humano y a lo divino, o sea a temas como hechos históricos importantes, celebraciones nacionales, problemas contingentes, crímenes, el amor, héroes comunitarios, así como a acontecimientos religiosos sincretizados en el contexto, como el Nacimiento y Muerte de Cristo, la figura de María, vidas de santos o la vida después de la muerte, entre otros. Cultura de la vida que desde las comunidades de base expone el sentido que estos acontecimientos poseen en su existencia, la proyección de ellos y también su solución. La lira popular testimonia el cómo perciben y habitan el sistema cultural los productores de sentido que no suelen estar vinculados a los circuitos culturales oficiales, pertenece a la inabarcable e infinita red de tradiciones vinculadas a la tradición oral. La trascendencia en el tiempo de su arte se produce más por la práctica de *estar ahí*, junto a sus cultores —de quienes se aprende, hereda, resiste y transmite— por una *experiencia de presencia*, más que por la erudición libresca. Transmisión oral, procedimiento de transmisión de una herencia cultural que Andrés Pérez siempre asoció a su forma de hacer teatro, pues sistemáticamente declaró su deseo de no teorizar sobre su práctica escénica, pues presentía que al hacer aquello “algo se perdería, moriría” (en Carmona Cannobio y Moreno del Canto), además de que trabajó con autores que pertenecían desde dentro a este tipo de conciencia cultural, como Roberto Parra y Alfonso Alcalde.

También —como en la canción del Quijote musical que se le cantó a Pérez en su velatorio—, la lira popular revela la conciencia del poeta “de haber nacido con una misión” (Sepúlveda 404) reivindicadora —o directamente utópica— en un mundo que constantemente se le revela como un *mundo al revés*, percepción del cosmos propia —como señala Bajtin— de la cultura popular. Ligado directamente a un espacio biográfico de Andrés Pérez se encuentra otro rasgo propio de los cultores de esta forma poética:

El núcleo valórico de la poética de la lira popular es la cultura oral, tradicional, campesina. Ahí están sus raíces y sus desvelos, sus fortalezas y sus debilidades. Esta vinculación cromatiza su creación. También marca su vida y sus luchas reivindicativas a nivel personal y grupal. **La condición campesina del poeta popular lo acompaña como orgullo y como estigma.** (Sepúlveda 406. El énfasis es mío)

Condición presente en la vida de Pérez, quien reconocía permanentemente la conciencia y espacio de inspiración y reivindicación que para él poseía el hecho de provenir del sur magallánico (por haber nacido en Punta Arenas, extremo austral del país); haberse criado en Tocopilla (extremo norte del país, en pleno desierto); haber estudiado y trabajado en Santiago, ciudad en la que tanto antes como después de vivir en Francia, se reitera su condición de afuerino, de provinciano, de extranjero, permanentemente, y en donde a partir tanto de sus prácticas cotidianas como artísticas, valorizó y revivió tradiciones provenientes de su condición y conciencia periférica, que instaló como centrales.

Para Fidel Sepúlveda, el proyecto de identidad que se postula en la lira considera los acontecimientos de encuentro como fundamentales, porque en esta expresión la identidad se comprende como “una opción de ser haciendo la itinerancia no contra los otros, sino con los otros” (416), desde una percepción de mundo y elaboración de discurso que no encuentra sentido a la vida en el individualismo:

En la lira se revela necesario asumir al otro, ir a su encuentro para encontrarse consigo mismo y con el otro. El otro, en el cristianismo que impregna la lira, es el amigo y el enemigo, es el próximo y el prójimo. Es, sobre todo, el hombre degradado, carenciado, deteriorado en el cuerpo y en el alma. La lira pone como una de las claves de la cosmovisión cristiana la igualdad de los hombres, su derecho al respeto, pero, sobre todo, al amor. (416-17)

Características que es posible reconocer propias tanto de las poéticas escénicas desplegadas por Pérez Araya –por ejemplo, el universo humano que habita obras como *La negra Ester*, *Popol Vuh*, *La consagración de la pobreza*, *El desquite*, *Nemesio pelao...*, *La huida*, por citar algunas–, como en sus prácticas de una teatralidad expandida y ritual –*Canto Libre*, *Spandex*. A esta se agrega su propio velatorio y funeral: poblado de amigos, pero también visitado por no tan amigos; visitado por *prójimos* y *próximos*; en donde su cuerpo y alma maltratados por los últimos acontecimientos sufridos en la enfermedad, así como sufridos en el ámbito cultural, aglutinaban a todos los demás cuerpos participantes; en una ceremonia que fundamentalmente –con ofrendas, cantos, risas y llantos– era una comunitaria expresión de reconocimiento, agradecimiento y amor.

Desde la perspectiva de la ritualidad que este canto despliega, es necesario subrayar que cada vez que se acciona el canto a lo humano y lo divino se convoca a una *modulación de lo existente* que se entiende provisoria, que evidencia la conciencia de una realidad en tránsito a un destino que trasciende al cantor y su canto, en donde se da cuenta de la relación entre el hombre y el universo, ensamblados inseparablemente en una red de analogías y correspondencias que van y vienen a un centro creador y restaurador presente desde siempre en el mundo, donde el poeta/cantor crea y modula su canto a partir de su propia aventura existencial, desde su intrahistoria, externalizando la procesión que le va discurriendo por dentro (Sepúlveda 483). Características de este canto que no es difícil relacionar –tanto por su génesis, su proceso de desarrollo, como por su resultado– con las expresiones artísticas desplegadas por otros sujetos vinculados con la propuesta de Pérez Araya –como Víctor Jara, Roberto Parra, Alfonso Alcalde, por citar algunos ejemplos– y por supuesto él mismo. Discurso de modulación de lo existente que “siendo personalísimo, está en sintonía profunda con el discurso intersubjetivo por el cual la comunidad, a lo largo de siglos, busca decir su sentido” (483), y canaliza la necesidad expresiva y comunicativa de un amplio grupo de personas más allá porque no se articula como un dato más dentro de una aglomeración de información, sino como un discurso que produce significaciones culturales que involucran a una gran familia. Esta no se entiende solo como la receptora de una forma de enunciación, sino también como productora de sentido –por eso también el velatorio es *con* la comunidad como partícipe y no a la comunidad como mera espectadora–, familia que trasciende los lazos sanguíneos, que se hace familia por compartir una cosmovisión. Desde esta óptica, no es de extrañar que el velatorio y funeral de Pérez fuera tan masivo: no había fallecido solo un director de teatro, había fallecido un vecino, un pariente.

Este canto a lo humano y lo divino, teología, filosofía o –en palabras de Parker– completo testimonio de “revelación de la espiritualidad de los pobres” (en Salinas 9), es además materia y gesto vivo, híbrido –recuperando la nomenclatura de García Canclini– de la compleja articulación simbólico/ espiritual que se produce en América con la llegada del catolicismo. Catolicismo que –obligado a responder a los acuerdos definidos y puestos en práctica como consecuencia del Concilio de Trento– defiende la religiosidad patriarcal, urbanizante, rechazando el mundo rural, corporal, festivo, de las poblaciones pre colombianas, considerado bajo y vil –pecaminoso⁴– de modo similar a como en Europa se rompió con la religiosidad carnavalesca propia de la Edad Media. Catolicismo que valida el triunfo de la cuaresma, “de la disciplina, la razón, la sobriedad, en fin, el ideal ascético de rechazo de la vida, propio de las culturas patriarcales y autoritarias” (Salinas 316), por sobre el carnaval; triunfo de la cuaresma sobre la religiosidad popular caracterizada por encontrar en la fiesta, en el canto, en la risa, otra forma de aproximarse al Creador. Disposición oficial perteneciente al ámbito religioso cultural que en su implantación en América Latina encontró siempre resistencia y generó además toda una corriente sincrética de creencias y ritualidades, presentes hasta el día de hoy. Esta resistencia de la religiosidad popular es la que se vive en el velatorio de Pérez Araya, en donde incluso el sacerdote Enrique Contreras se hace parte de esta otra forma de aproximarse a la situación de la muerte y el sentido de ésta, como él mismo declaró “No se asusten, llegó el cura, pero no nos pongamos tristes” (“En una vistosa micro”), subvirtiendo la convencional seriedad del mundo clerical.

La espiritualidad señorial, oficial, exalta la obediencia, renuncia al demonio, afirma la severidad del padre, niega a la mujer y somete al hijo. La espiritualidad popular, en cambio, genera un mundo al revés del dominante, subvirtiendo el orden oficial al hacer suya la sabiduría de la mujer (experta conocedora de los misterios fecundos del cuerpo y la tierra; cuidadora de los débiles, los niños, los moribundos), produciendo la aniquilación patriarcalista del mundo, a través de una renovación amorosa, que viaja de la muerte de Cristo al amor, la fiesta en el cielo (Salinas 320-327), “culminando con la anulación o suspensión del padre severo-austero” (328). Anulación que se produce en la ascensión al cielo, en donde se accede a nueva vida, en donde se participa de la fiesta del *angelito* o de la fiesta de los santos, o directamente de las chinganas en el cielo, espacio luminoso y placentero de encuentro convivial. En otras palabras: muerte que transmuta en vida mediante un acontecimiento de encuentro.

Según Fidel Sepúlveda, esta concepción que comprende la muerte como un tránsito a otra vida que es la definitiva, permea toda la vida y acciona como lugar antropológico desde donde se proyecta la identidad del pueblo chileno. Esto se vincula con una perspectiva que

...le permite estructurar una escala de valores donde lo material ocupa un valor relativo frente a otras realidades de índole espiritual que son estimadas como superiores. El poder, el tener, el valer, tal como la sociedad de su tiempo los maneja, a esta estimativa, le parece errada, sin sentido. (460)

Perspectiva que resulta coincidente con el ritual velatorio y funerario que se observa. Baste recordar el lienzo e invocación que se hizo recurrente durante este proceso: “Andrés Pérez ha

4 “La pastoral colonial de policía y cristiandad apuntó precisamente a desterrar la inquietante, perturbadora carnalidad de los indígenas, luchando contra su ocio, su desnudez, su erotismo” (Salinas 321).

muerto. Viva el Teatro". Por otra parte, esto también se vincula con la percepción de la muerte que Bajtin reconocía como propias de la obra popular, en donde la muerte jamás sirve de coronación y si llega este fin, una comida funeraria, un banquete, un carnaval, señalarán el verdadero coronamiento, que por naturaleza está siempre henchido de un principio nuevo, preñado de un nuevo comienzo, debido al carácter ambivalente de la obra popular, que comprende la muerte como una fase contenedora de un nuevo nacimiento (255).

La *muerte-vida* es una realidad que desborda el ámbito del *Ritual del angelito*, pues dentro de esta concepción podría enmarcarse la muerte de un soldado que muere por un ideal, así como también la muerte desgraciada señalada por las *animitas* que marcan el lugar en donde se produce una muerte violenta. En ambas situaciones estos muertos-víctimas son merecedores de la inmortalidad. Sin embargo, es el *Ritual del angelito* el que nos convoca a una relación más directa con el ceremonial vinculado a Pérez Araya. Y si bien, en estricto rigor este ritual –del *angelito*– se vincula a la muerte de un niño menor de cinco años⁵, otras condiciones fundamentales de su acontecer cobran absoluta correspondencia con el ceremonial sobre el que se trabaja debido a la práctica festiva y carnavalesca que se vivencia en este ritual. Además, aunque Pérez Araya no haya sido un niño de cinco años al momento de su muerte, se propone entender su deceso como prematuro, en el sentido de observar en su figura creativa una *criatura artística* que muere prematuramente, como señalaron muchos de sus prójimos y próximos. Se le ubica en la interpretación, por ende, como un *angelito* desde una perspectiva simbólica.

Muerte-vida del angelito Pérez Araya

Como hemos mencionado, la *muerte del angelito* ceremonia a una criatura que ha muerto precozmente⁶. Condición que activa una serie de otras circunstancias: en forma automática le otorga la cualidad de inocente y le hace merecedora del cielo; características que generan la transmutación de la idea del lugar cielo (imaginado convencionalmente como espacio impoluto en donde no pasa nada), en un lugar practicado que se entiende como un espacio celestial festivo en donde el *angelito* asciende a la celebración de un encuentro con otros seres tan maravillosos como él. Paradigma de esta muerte que determina que la muerte del *angelito* se festeje en la tierra: adornándole, situándole en un altar, cantándole, bailándole, comiendo y bebiendo a su alrededor. Todas estas situaciones fueron observadas en el velatorio y funeral de Pérez.

Su cuerpo estaba ubicado en el escenario, que se lee como el altar, en un lugar- teatro que en cierta forma fue devuelto a su vertiente sagrada original al devenir en espacio religioso-teatral, pero que desde otra perspectiva también se constituía paganamente al estar adornado-decorado con una objetualidad híbrida, que iba desde elementos considerados convencionalmente apropiados para una ceremonia funeraria religiosa –como flores, velas, imágenes de vírgenes, etc.– a elementos directamente escenográficos pertenecientes a otro orden espectacular –el cuerpo estaba

5 La religiosidad popular chilena le llama *angelito* a un niño fallecido menor de cinco años; *angeloro* a un niño fallecido entre los cinco y los ocho años (y no se le canta); y *ánima* a un niño fallecido mayor de ocho años. Ver Juan Uribe Echevarría, *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1962. 25.

6 El *Rin del angelito* de Violeta Parra es testimonio de esta percepción: "Cuando se muere la carne/ El alma busca en la altura/ La explicación de su vida/ Cortada con tal premura...".

al centro de la creación realizada por Daniel Palma para el montaje de *La negra Ester* (el espacio del Luces del Puerto, un prostíbulo), además de una diversidad de lienzos con mensajes, fotos de otros montajes, del mismo director, etc. También la ambientación del espacio y la posición del cuerpo, en donde y alrededor de la cual se realizaron las múltiples ofrendas que se entregaron, y que –como detallamos previamente– abarcaron una gran diversidad de manifestaciones: cantos de cueca, performances, bailes de cueca, bailes chinos, cantos de tango, elegías, espectáculos *drags*, cantos heroicos, rezos, lecturas bíblicas, música de organilleros y chinchineros, todo esto siempre acompañado –por supuesto, a voluntad– de bebidas y alcohol. Ubicación del cuerpo en el espacio, de los participantes y de la entrega de sus homenajes, que también se relaciona con la distribución de los cuerpos que se articula en el *Ritual del angelito*, pues en estos velorios todos quienes participan del canto a lo humano y divino se ubican alrededor del *angelito* que está en el altar, y el canto interpretado se ejecuta mediante el sistema de canto a la redondilla, esto quiere decir que el canto corre alrededor del *angelito* de izquierda a derecha (Uribe Echevarría 22), de modo análogo a como se canta la cueca entre sus cultores tradicionales que realizan. También en corro –el canto a la rueda–, cuya correspondencia dentro del ritual que se analiza alcanza enorme significancia –en términos de volver viva una tradición– con el preciso gesto a favor del cuerpo que restituye en el imaginario colectivo esta tradición en el momento en que Rosa Ramírez baila una cueca en torno al ataúd, volviendo acción, gesto, cuerpo, performance, danza, lo que tradicionalmente ha sido poesía cantada: corporeizando lo poético. En el canto realizado en el *Ritual del angelito* se evidencia la percepción de que esta muerte “abre paso a la verdadera vida” (Sepúlveda 460), en donde el *angelito* asciende a un nivel superior, limpio del mal, logrando integrar el mundo natural y el sobrenatural. Además, logrando vincular definitivamente y lejos de la angustia la patria terrena y la patria celestial, entendiendo este tránsito como el de un tránsito de “patria a patria” (465), como se dijo en esta elegía:

Andrés, en el partir, solo te quiero decir que ¡puta que me hiciste reír!
 Y como tú siempre dijiste entre intermedios de llantos.
 ¡Que viva el teatro!
 ¡Que viva Andrés Pérez por siempre!
 Te guardamos en el corazón de nuestra gente. (Soto 166)

En donde la despedida en la muerte se realiza tal como si se despidiera a un amigo que está en la vida, y que solo parte (como de viaje), al tiempo que, puesto que el cuerpo no habitará más un espacio concreto, se le guarda en el corazón de la gente. Espacio subjetivo, percepción que conecta perfectamente con la idea también contenida en la cosmovisión que revela la ritualidad del *angelito*, de situarse desde una perspectiva que entiende armónica la relación de la parte con el todo, que revela la conciencia de poseer una riqueza más allá de lo individual: fe, certeza y amor solidario por la comunidad, revelada en la idea de que “el *angelito* se va y se queda. Se va a más ser para dar a los suyos, más ser” (Sepúlveda 466)⁷. Idea omnipresente en la celebración de la muerte de Pérez, que generó la creación espontánea de parte de la comunidad de

7 Recordemos la primera estrofa del *Rin del angelito*, de Violeta Parra (2000): “Ya se va para los cielos/ Ese querido angelito/ A rogar por sus abuelos/ Por sus padres y hermanitos...”. En esta frase se evidencia la percepción señalada por Sepúlveda.

expresiones que se convirtieron en voces clamadas durante todo el velatorio y funeral, así como también en impresiones escritas, que dieron contundente testimonio de esta revelación. En primer lugar la frase “Andrés Pérez: Chile te quiere”⁸, se puede interpretar como “Andrés Pérez, la comunidad nacional completa, de la que formas parte, *te quiere*, en presente porque estás aquí”. No es un quería, o un quiso, un tiempo pasado, es un presente que no es solo un ahora, sino también un presente eterno, un estado de amor que viene de mucho antes, pertenece a Chile, así como se proyecta hacia la eternidad sin que sea posible vislumbrar un fin: reaparece y se vuelve a invocar cuando se revisan los registros de este ceremonial.

En segundo lugar se recuerda la oración “Andrés Pérez ha muerto. Viva el teatro”, axioma que evidencia la profunda transmutación de vida en la comunidad que genera esta muerte. Y en tercer lugar se puede referir a lo que se movilizó concretamente en el espacio cultural con esta muerte: meses después de esta ceremonia, los integrantes del GCT celebraron el cincuentavo cumpleaños del director, el día 11 de mayo, con un carnaval en el que participó una diversidad de comunidades. Este rito, realizado desde una concreta precariedad de recursos pero posicionado regularmente por quienes mantuvieron viva su memoria, desembocó en que en el año 2006 se promulgara la ley que instituyó la fecha de natalicio de Andrés Pérez como el Día Nacional del Teatro⁹. Andrés Pérez murió y en el teatro nació una conmemoración simbólica nacional, destinada a vivir en la memoria de la familia nación. La fecha personal de cumpleaños de un gran teatrista fallecido transfiguró en la fecha común de celebración del teatro chileno. La intrahistoria se inscribió, necesariamente, en la historia de la comunidad, rasgo que describimos propio de la filosofía de vida presente en las impresiones de la lira popular, en los rituales de *Canto a lo humano y a lo divino*.

La figura de un creador conectado con su comunidad, que no es profeta en su tierra frente a la autoridad, que muere justo después de sufrir un proceso de menosprecio público de parte del orden oficial de la política y la cultura, que muere en condiciones precarias de asistencia física, prematuramente, para devenir luego de su muerte en símbolo cultural nacional, y por tanto estar destinado a *vivir* en la memoria de forma infinita, eterna, nos remite irremediabilmente a otro territorio de la interpretación de la cultura presente en el *Canto a lo humano y a lo divino*: su identificación paradigmática con la figura de Cristo.

El angelito Pérez Araya como un angelito cristologizado

Aunque previamente señalamos algunas de las correspondencias entre el pensamiento expresado en el *Canto a lo humano y a lo divino* y la cosmogonía cristiana, es preciso detenernos en algunos aspectos más específicos de este sistema de percepción. Estos aspectos nos ayudan a desentrañar el profundo alcance en el imaginario colectivo de la comunidad que se articuló en torno a la figura de Andrés Pérez Araya con ocasión de su velatorio y funeral.

8 Es posible encontrar esta frase impresa en camisetas y en lienzos. En la actual sede del GCT, se conoce y observa esta frase al mismo tiempo que se lee este trabajo.

9 La ley que decreta esta conmemoración es la número 20.153: “Establece el Día Nacional del Teatro”. Fue promulgada el 26 de diciembre de 2006, y publicada en el *Diario Oficial* el día 21 de marzo de 2007.

Si bien resulta claro en la constitución de mirada expresada y vivida por los participantes del sistema de percepción organizado alrededor del *Canto a lo humano y a lo divino* que, para este, ambos campos de realidad configuran el todo cósmico y por tanto están íntimamente relacionados y nunca separados, es importante acentuar que el centro de esta cosmovisión popular reconoce su raíz en el sistema de representación instaurado por el evangelio: "...por esto su poética no es una ética conformista, sino crítica" (Sepúlveda 468), en dónde podemos reconocer en la figura y enseñanza de Cristo *el modelo de ser*, en diferentes aspectos de la vida. Como señalamos previamente, la figura de Cristo se alza incluso sobre la figura del Padre, puesto que para este sistema de percepción el crimen más condenable no es la desobediencia al padre, sino el asesinato del Hijo (el Espíritu Santo aparece como un componente de la Trinidad aún más lejano). Al representar, para el poeta popular, el hombre completo, Cristo es modélico en todas sus etapas: nacimiento, vida, pasión, muerte y resurrección. En esta poética, Cristo, como figura simbólica en conexión con la vida del hombre, es diseñado como aquel que "pone en acción la crítica y la creación", del siguiente modo:

La crítica selecciona los valores más relevantes del Hombre-Dios. La creación encarna en imágenes y símbolos vívidos la figura y las proyecciones del Hijo del Hombre. El poeta popular reescribe la historia de Cristo desde él, la instala en el espacio y en su tiempo, en su acontecer y en sus personajes. El poeta popular hace un Cristo, una Virgen, unos apóstoles a la medida de su deseo de un hombre y un mundo mejor. (Sepúlveda 468-469)

Intrahistoria que se escribe en relación a una macro historia que es puesta en tensión por la valentía de la vida cantada que hace evidente la injusticia con el débil a lo largo de los siglos (como Martín Fierro; como la Negra Ester), que reconoce en Cristo al "gran restaurador, el gran innovador, el gran reformador, que entra en conflicto con propuestas e imposiciones regresivas, involutivas de la integridad humana" (468), características que reconocemos propias del accionar artístico cultural de Pérez Araya.

Si Cristo denuncia evidentemente el sin sentido de habitar en *un mundo al revés*, y se instala en la tierra habitando a contra ritmo y contra sentido de lo dominante, poniendo en aprietos al Valer-Saber dominante, que al no tolerar la crítica denunciada ejerce su poder decretando y ejecutando su muerte (481), es posible aventurar una lectura respecto a acciones fundamentales de la propuesta escénica en estudio. No obstante, esta lectura tendrá sus resguardos, pues se quiere dejar en claro que lo que se enuncia a continuación no pretende referir a aspectos privados de la vida de Andrés Pérez Araya, sino que se propone como un ejercicio imaginario –propio de la creación de teoría escénica, que es también ficción académica– en donde se observe el despliegue de su propuesta creativa en el ámbito de lo cultural desde una perspectiva que la relacione con el ideal cristiano de la cosmovisión presente en la religiosidad popular.

En este ejercicio imaginario, la correspondencia se establecería: Pérez Araya equivale al *Maestro* (como estimaban los lienzos que agradecían su labor en su rito velatorio y funeral), configura junto a su grupo –compañeros pero también discípulos, especies de apóstoles– una propuesta escénica que denuncia el orden al revés. Este orden invertido se vive en el ámbito cultural –desde los tiempos de la dictadura a la transición democrática de inicios del siglo XXI–, habitando a contra ritmo y contra sentido de lo dominante, tanto en su habitación de la ciudad, de los

lugares abandonados devenidos en espacios de encuentro mediante purgas, fiestas, teatralidad, ceremoniales, poniendo constantemente en aprietos al valer-saber dominantes –sociedad de la vigilancia y el castigo implantada durante la dictadura; ideario valórico-moral de la transición durante los dos primeros gobiernos de la concertación, Aylwin y Frei; institucionalidad cultural del gobierno de Lagos. Estos poderes finalmente decretan, ejecutan –indirectamente, simbólicamente– su muerte –mediante la obstaculización de su proyecto de teatralidad en relación con el espacio socio-cultural– a través de diversas coacciones –encarcelamiento; suspensión de permisos; peticiones de moderación; desalojo–, las que alcanzan alta densidad simbólica en términos de correspondencia con el peregrinaje cristiano a raíz de la situación de las Bodegas Teatrales de Matucana 100, que configura una suerte de itinerario de la *pasión* de Pérez y el GCT. En esta correspondencia imaginaria, se puede establecer a Pérez como un Cristo, a todos los integrantes del GCT como unos apóstoles, a Rosa Ramírez encarnando una posición simbólica cercana a la de la Virgen María (recordemos que durante el velatorio y funeral fue frecuente verle abrazada a la figura de una virgen), en donde los poderes ejercidos en el relato bíblico por Herodes, Herodías y Poncio Pilatos recaen de forma no siempre fija en las figuras del Bi Ministro de Bienes Nacionales Jaime Ravinet, la Primera Dama de la Nación –señora Luisa Durán– y el gestor cultural Ernesto Ottone (hijo). Este triunvirato –luego del desorden público activado por Pérez con intención de poner en conflicto desde la raíz el campo ideológico de percepción de la actividad creativa y cultural, así como su práctica–, restablece el orden convencional. En esta disposición “el mundo al revés se consolida como el normal, como el único posible” (Sepúlveda 481). Esta coyuntura de gran impacto pathético –en el sentido de ser una escena que representó, que evidenció, de forma exacerbadamente viva los sentimientos, en el sentido del *pathos* griego, pero también de la pasión cristiana– se presencia y vive cuando Pérez está colgado –como si lo hubieran matado, como si se hubiera suicidado– del dintel de entrada de las Bodegas Teatrales de Matucana, cual Cristo crucificado.

Lectura de correspondencia que se puede extrapolar aún más. En consonancia con el rasgo descrito por Sepúlveda de la cosmovisión del pueblo chileno respecto a la muerte modélica de Cristo, en donde también se considera digno y consecuente el mirar a la muerte de frente y con alegría, pues la muerte “es la vía para rescatar al hombre de su sin sentido, para devolverle el goce pleno de la maravilla de ser hombre” (478). El ritual de velatorio y funeral es festivo, carnavalesco, masivo y una vez más instaurador de una original forma de vivir y percibir el mundo, que como Cristo hiciera, “prueba que hay otro poder superior al poder de los hombres” (481) y sus estructuradas leyes oficiales, para crear y compartir el encuentro de la comunidad. Es un velatorio y funeral visitado por próximos y prójimos –comunidad general, colegas amigos, colegas discípulos, colegas, amigos: “representantes del gobierno con dejos de remordimiento” como señaló Lemebel (147), amores, otros artistas, folcloristas, travestis, familiares, floristas, etc.– que despiden y agradecen al amigo, al pariente, al hijo, al *Gran Maestro* –con bailes, con cantos, con llantos, con bebidas–. Es un funeral donde se transita por la ciudad en una micro sin papeles en regla, donde se establece un estado de excepción para la formalidad ritual religiosa y urbana, donde una comunidad le declara a un creador de teatro que le quiere –en correspondencia con la idea sobre la muerte establecida para un héroe en la cosmogonía del *Canto a lo humano* y *a lo divino*, que encuentra en el macro relato cristiano la posibilidad de “la instauración de justicia elevada a una dimensión superior gracias a que está transfigurada por el amor solidario”

(Sepúlveda 478). Amor solidario que luego de la muerte de su cuerpo terreno inyecta de vida al teatro: "Andrés Pérez ha muerto. Viva el teatro", en correspondencia total con la idea de resurrección perteneciente a la religiosidad popular chilena que entiende que "morir sin miedo entraña una humanidad transminada por el instinto de trascendencia" (478), donde el tiempo se percibe incontable, eterno, donde se comprende la muerte de un creador, del cuerpo físico del creador como la desencarnación, que provocará la encarnación suprema, eterna, en su legado, en la práctica e historia del teatro. Así, Andrés Pérez desencarna humano, para volverse símbolo, encarnar en símbolo de lo que es el teatro, nutriendo y alimentando el sentido de todo lo vivido: "Andrés Pérez ha muerto", de todo lo por vivir: "Viva el teatro".

Obras citadas

- "Andrés Pérez: La fiesta de un mago". Dir. Alejandra Carmona y Rodrigo Moreno del Canto. Guión. Santiago Hervé. Santiago: Nueva Imagen Producciones, 2002. Película.
- "Andrés Pérez partió en medio de un carnaval", *La Cuarta*. Web. 5 Ene. 2002.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.
- Cornago, Óscar. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *Telón de fondo* 1 (2005). Recurso electrónico. 24 Abr. 2010.
- De Pablo, Marcela. "Todos lloran al creador de *La negra Ester*". *Las Últimas Noticias* 4 Ene. 2002: 31. Impreso.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- "En una vistosa micro partió micro hacia su última morada". *La Segunda* 4 Ene. 2002. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2001. Impreso.
- Gaynor, Gloria. *The best of Gloria Gaynor*. Polygram, 1997. CD.
- González, Mauricio. "Con un 'Ritual de Canto a lo Divino' lo velan en el Teatro Providencia". *La Segunda* 3 Ene. 2002: 9-10. Impreso.
- Herrera, Jaime. Entrevista por Ana Harcha. 8 Abr. 2009.
- Lemebel, Pedro. *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Planeta, 2004. Impreso.
- Moya, Hernán: "El recorrido final de Andrés Pérez". *Las Últimas Noticias* 5 Ene. 2002: 30. Impreso.
- "Murió un grande del teatro: Andrés Pérez". *La Cuarta* 4 Ene. 2002: 15. Impreso.
- Páez, Fito. "Y dale alegría a mi corazón". *Tercer Mundo*. Buenos Aires: Warner Music, 1990. CD.
- Parra, Violeta. *Las últimas composiciones*. Santiago. RCA, 2000. CD.
- "Pesar en mundo artístico". *La Cuarta Espectacular*. Web. 4 Ene. 2002.
- Pinto, Ema. Entrevista por Ana Harcha. 13 Abr. 2009.
- Romero, Ricardo. Entrevista por Ana Harcha. 10 Abr. 2009.
- Salinas, Maximiliano. *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago: Lom, 2005. Impreso.
- Sánchez, José Antonio. "El teatro en el campo expandido". *Quaderns Portàtils* (16):1-32. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, 2008. Impreso y recurso

electrónico. 10 Abr. 2009.

Sepúlveda, Fidel. "Lira popular, poética de la identidad". En Fidel Sepúlveda (ed.), *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)*. Santiago: Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. 395-492. Impreso.

Soto, Cristián. "Elegía para Andrés". *Apuntes de Teatro* 122 (2002): 165-166. Impreso.

Toro, Paulina y Consuelo Plubins. "Carnaval callejero acompañó vigilia de Andrés Pérez durante toda la noche". *La Segunda* 4 Ene. 2002: 62-64. Impreso.

Wasserman, Dale. "Un sueño imposible". *El hombre de La Mancha*. 2 vols. Discos CNR Chile, 2004. CD.

Uribe Echevarría, Juan. *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1962. Impreso.

Fecha de recepción: 11 de julio 2012.

Fecha de aceptación: 22 de octubre 2012.