

PEDAGOGÍA DE UN BAILARÍN DE DISCOTECA:
MASCULINIDAD Y OFICIO EN *LA HUIDA*, DE ANDRÉS PÉREZ ARAYA¹

POR

CRISTIÁN OPAZO
Pontificia Universidad Católica de Chile

1. ANDRÉS PÉREZ, DIVINO *GO-GO DANCER* EN SANTIAGO

En la biografía del teatrista chileno Andrés Pérez Araya,² las fiestas clandestinas, celebradas en casas ocupadas o en galpones abandonados, son siempre coyunturas donde se dirime la (mala) fortuna. En *discos gay* o en clubes secretos, posando de *punk* o *new wave*, Andrés Pérez, a menudo, maquina empresas de disidencia artística, política y sexual. Sin ir más lejos, en 1982, improvisa fiestas para capear el toque de queda dictatorial y, en ellas, proyecta la Casa del Arte Vivo, desvincijada vivienda donde actores desempleados bailan de noche y ensayan de día (calle Bustamante, Providencia). En 1991, ya en plena transición, Pérez se ve agobiado por las urgencias económicas que le imponen la restauración del Teatro Esmeralda (1989), la soterrada censura de *Época 70: Allende* (1990) y la reproducción de *Noche de reyes* y *Ricardo II* (1992). Y, forzado, para “hacer caja,” monta *Spandex*, memorable serie de ocho fiestas *underground* enseguida clausuradas por la Municipalidad de Santiago. Allí,

¹ Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT 1150483, “Escenarios contra-pedagógicos: dramaturgias chilenas más allá de los teatros universitarios (1900-2000)”, del que soy investigador responsable.

² Pérez nace el 11 de mayo de 1951, en Punta Arenas. Su proyecto teatral y contra-cultural aúna cuatro tradiciones: la de los teatros universitarios (se gradúa de actor en la Universidad de Chile [1977]); la del teatro callejero (funda el Teatro Urbano Contemporáneo [1980]); la del teatro circo (inspirado por la dirección de Ariane Mnouchkine y por el legado proscrito de maestros criollos como Antonio Acevedo Hernández y Roberto Parra, funda el Gran Circo Teatro [1986]); y la de los *performances* *revisteriles* (es coreógrafo de la compañía de vedettes Bim-Bam-Bum [1973-1975]). Sobre la base de estas tradiciones, ejerce como actor, director, dramaturgo y *dramaturgista* en montajes construidos sobre materiales textuales de “autores” tan diversos como Roberto Parra (*La negra Ester* [1988]), William Shakespeare (*Noche de reyes* y *Ricardo II* [1992]) y Yukio Mishima (*Madame de Sade* [1998]), entre otros. Muere el 3 de enero de 2002 producto de una infección oportunista suscitada por el virus del VIH.

con la complicidad del artista visual Daniel Palma, él mismo oficia de orador, curador y *go-go dancer* (calle San Diego 1035, Santiago Centro).³

Sin más, excluido de la institucionalidad cultural de los gobiernos de la concertación, en sus últimos meses de vida (2001), Pérez se parapeta en las abandonadas bodegas de abastecimiento del Estado para estrenar *La huida*, texto zurcido con materiales autobiográficos en los que unge las fiestas clandestinas como el enclave donde, así como él, una cofradía de artistas, en su mayoría homosexuales, se educa bajo la tutela pedagógica de las “locas viejas” y, con ellas, ensaya proyectos de subversiva memoria contracultural (calle Matucana 100, Estación Central).⁴ Cómo no, ¿dónde más, sino en una fiesta clandestina, podría educarse, enamorarse, guarecerse y “hacer memoria” Andrés Pérez Araya, un teatrista estigmatizado como “maricón”, “pobre” y “comunista”?⁵

En efecto, Pérez sitúa el comienzo del proceso de escritura y montaje autobiográfico de *La huida* en una fiesta *gay* celebrada en el invierno de 1974, en una casa de una población periférica de Santiago. Entonces, oye a las locas más viejas, prófugas de la dictadura, y, azuzado por sus cuchicheos, se afana en construir un texto que aprehende los hitos de una memoria sancionada como delictual: en aquel entonces, la sodomía era penada por la ley 19.617, artículo 365, del *Código penal de la República de Chile*, vigente hasta el 12 de julio de 1999. Con este afán, Pérez intercala dos relatos

³ El origen de la crisis económica de la compañía de Pérez estaría en el montaje de *Época 70: Allende*. En pleno gobierno cívico-militarizado de Patricio Aylwin, este proyecto amenaza con reflotar los fantasmas de la Unidad Popular (1970-1973) y, por consiguiente, es condenado por el oficialismo cultural. Con la excepción de Marco Antonio de la Parra, los críticos oficiales denuestan o, en el mejor de los casos, ignoran. De manera sintomática, en una crónica publicada en el diario *La Segunda*, Rosario Guzmán Errázuriz, hermana del senador conservador asesinado por FPMR en 1991, consigna: “luego de un largo peregrinaje en que invitamos a diversos políticos [a ver *Época 70*]... algunos de la Concertación [los mismos que aplaudieron *La negra Ester*] manifestaron una decidida falta de interés por presenciar una obra que... *no les parecía adecuada ni oportuna*” (6; énfasis mío).

⁴ *La huida* se estrena el 4 de noviembre de 2000 en las Bodegas Teatrales de la calle Matucana, donde el montaje tuvo dos breves temporadas bajo la dirección de Andrés Pérez y su compañía Gran Circo Teatro (primavera de 2000 y otoño de 2001). Al finalizar las temporadas, el elenco de la última función de 100 minutos de duración estuvo conformado por Pablo Valledor, Juan José Olavarrieta, Ivo Herrera, Iván Álvarez de Araya y Ramón González, además de Pérez en el papel protagónico.

⁵ A lo largo de este ensayo, me permito el uso de los epítetos *loca*, *maricón* y *pobre* por dos razones: primero, porque en el mismo manuscrito de *La huida*, Pérez avisa que “en ese tipo de fiestas no se decía ‘homosexual,’ se decía ‘hola, loca’” (4); y, segundo, porque los cercanos a Pérez truecan el denuesto que estigmatiza a los artistas populares en vocativo de orgullo disidente: “[en nuestra historia nacional] estamos llenos de momentos crueles en que el obrero, el homosexual, el comunista, el pobre, han sido muy reprimidos y aniquilados” —la frase es de la madre del hijo de Pérez, Rosa Ramírez (cit. en Basadre 28). El uso de estos epítetos es un gesto retórico que busca reafirmar la posición marginal de Pérez, incluso, respecto de aquellos homosexuales que, tras militar en colectivos contra-culturales durante la dictadura, consiguen *negociar* sus proyectos vitales e insertarse en la academia o la industria del entretenimiento.

simultáneos, uno ficcional, fundado en rumores; otro autobiográfico, apoyado en sus confesiones: por un lado, el melodrama de Joaquín y Pedro, pareja escindida por el terror que suscitan los *fondeos* homofóbicos que, según murmullos que acosan a las cofradías masculinas, habrían sido perpetrados por sicarios paramilitares durante el gobierno autoritario de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931).⁶ Y, por otro, la confesión del dramaturgo, ciudadano del mismo modo *fondeado*, esta vez, por su oficio (artista de vocación callejera) y por su condición (homosexual pobre portador de VIH).⁷

Para avenir ambos relatos, la dramaturgia confecciona didascalias que, junto con avisar el oportuno desdoblamiento de los personajes, figuran una *disco pirata*, un frágil escenario de la memoria donde el susurro de las locas confunde melodrama con testimonio, ocio con militancia, rumor con historia, sexo con tortura:

Joaquín [en el montaje, interpretado por el mismo Pérez] acciona un interruptor. Luces de neón se encienden en todo el cuarto. Acciona otro interruptor. Se recorren las paredes. Aparecen muros de espejos. Un local abigarrado y preparado para una exuberante fiesta. Suenan una música del puerto. Suenan sientas de barco.

AUTOR. [*Dejando de lado su papel de Joaquín.*] La primera vez que escuché hablar del barco fue en una casa como la de Joaquín, en una fiesta de las que está hablando Joaquín... Una fiesta popular... Asistían hartas parejas... Asistían profesores, jugadores de fútbol... Te sacaban a bailar... Ya no se hacen ese tipo de fiestas... O, tal vez, son tan clandestinas que yo ya no tengo acceso a ellas. En una de esas fiestas escuché por primera vez del barco, eran otros años de persecución, de persecución a otras gentes, por otras razones, pero *igualmente crueles*... (29; énfasis mío)

⁶ En el español de Chile el coloquialismo *fondeo* es el nombre que exalta el brutal padecimiento que los sicarios habrían prodigado a los presos homosexuales: esto es, conducirlos a altamar en un barco mercante, amordazarlos con pañuelos, atarlos a una silla de madera, enterrarles los pies en cajones con cemento fresco, doparlos cuando el cemento se solidifica y, al final, lanzarlos vivos a la mar.

⁷ Tildar a Pérez de *fondeado* por estas dos razones no es trivial. A su sistemática omisión de antologías, festivales gubernamentales y programas académicos, se suma su sino de trashumante: cada vez que “rescata” un espacio desechado, este le es arrebatado. Entre muchos, dos episodios biográficos así lo prueban: primero, en 1991 se apropia el derruido Teatro Esmeralda, antiguo domicilio artístico de Antonio Acevedo Hernández, sin embargo, la censura se cierne sobre él pues considera que las fiestas que ahí se celebran (*Spandex*) son un foco de contagio de patologías clínicas y sociales (VIH, pedofilia o prostitución, entre otros términos de una antojadiza secuencia de “sinónimos”). Segundo, antes del estreno de *La huida*, las bodegas teatrales que acogieron el montaje, fueron entregadas en comodato informal a Pérez durante el primer año de gobierno del socialista Ricardo Lagos (2000-2006), pero, meses después, le fueron expropiadas, sin previo aviso, por orden la misma presidencia. Ambos casos muestran cómo las políticas gubernamentales acusan, en el ejercicio *performativo* de la ley, sancionan con pena de “destierro” la “virulencia” de (la obra de) Pérez.

Como hoy dirían Fiona Buckland o Diana Taylor, aquí, la fiesta clandestina es concebida como un *escenario de la memoria*, una disposición cultural paradigmática de acuerdo con la que se ordenan cuerpos secretamente vivos en torno a un fin consabido (Taylor 28). En este escenario, el fin de las locas es el adiestramiento de *sensorium*, ya que ejercitarlo supone aprender a decodificar mensajes soterrados: la contraseña que abre las puertas de los reductos donde se esconde la vida galante (casas, cines, hoteles, saunas, parques), la gestualidad discreta que distingue *tiras* (detectives infiltrados) de *ambidiestros* (bisexuales), la proxémica del *cruising* de los *tapados* (no asumidos), y el uso de los tacos aguja como armas de defensa personal ante escupitajos, piedras y cócteles molotov lanzados por policías y sicarios. Solo mediante los saberes que ofrece la disco, el *yo* de la loca, recupera la soberanía de su anatomía, se reconoce en relación con *otro* y logra construirse, tecnologías mediante, un cuerpo para el placer (Buckland 18).⁸

A partir de esta descripción preliminar del texto, propongo que *La huida* lleva inscritas las huellas de una genuina pedagogía de la masculinidad y del oficio teatral cuyo espacio de gestación es el escenario de las fiestas de homosexuales. Digo *pedagogía de la masculinidad* porque, como deslizaría Michel Foucault, en improvisadas fiestas de locas pobres, Pérez enseña que el desafío de los jóvenes teatristas homosexuales no es “descubrir” la singularidad de la propia sexualidad sino, de ahora en más, aprender a usarla como un recurso biológico, político y poético capaz de cimentar relaciones de insubordinación *colectiva* (135-36). Y, también, digo *pedagogía del oficio teatral* porque, en su declarado errar a través de discos piratas, Pérez descubre los nombres de una comunidad de agentes culturales que, lejos de las academias de arte dramático, ha desplegado radicales repertorios contra-culturales. Pienso, entonces, en personas no binarias que, casi siempre dedicadas a la práctica “informal” de oficios técnicos tales como el diseño de escenografías y vestuarios, aún permanecen *fondeadas* de los anales el teatro local. Así, pues, en contra de una crítica que insiste en ver a Pérez solo como pupilo aventajado de Ariane Mnouchkine, yo gozo al recordarlo como cómplice de divas *trans*: en la Casa del Arte Vivo, en el Teatro Esmeralda o en las bodegas de Matucana, anfitrión y huésped de Andrés Céspedes, Carlos Franco, Candy Dubois, Daniel Palma u “otras chicxs del montón”.

Consecuentemente, mi premura metodológica por mentar a Pérez como un maestro bailarín de discoteca obedece a la constatación de que, para los críticos del teatro chileno, la fiesta homosexual sigue siendo un espacio *real*: salvo Pérez, nadie ha osado reconocer, en primera persona singular, la herencia teatral de las locas pobres.

⁸ Fiona Buckland dice *theatres of memory*, pero yo prefiero errar la traducción con la voz *escenario* ya que enfatiza mejor la *participación* (casi) promiscua, de los actores mientras el moderno *teatro*, desde su origen griego, *theasthai*, significa *behold*, literalmente, observar.

En este caso, una auto-ficción que lleva las mismas marcas de clase y enfermedad que sus dobles de cuerpo desplegados en espacios de contemplación y representación. De ahí que, en los apartados que siguen, discuta cómo la dramaturgia reconstruye la fiesta clandestina, cómo es la teatralidad con la que inviste los testimonios, cómo (no) participa del *boom* del teatro autobiográfico, y cómo sus diálogos y didascalias contienen incisivas proposiciones meta-teatrales.

2. BAILARINES, LOCAS Y MÁRTIRES

De *La huida*, se conserva un texto de 29 carillas mecanografiado en altas, impreso sobre papel tamaño oficio y fechado en mayo de 2000, además de dos registros en video: una sesión de ensayo filmada en la azotea del apartamento de Pérez en el barrio Bellavista (primavera, 2000), y una función captada en las Bodegas Teatrales de Matucana (otoño, 2001). Estos registros documentan la etapa final de una investigación muy anterior a las instancias de escritura, ensayo y estreno del manuscrito:

A lo largo de estos 26 años, la habré reescrito dos veces y, ahora, la última rescritura fue en mayo de este año [2000]. Sí, [en algún momento, el manuscrito] se me perdió. Es que yo soy un poco descuidado. Pero como sé que cuento con amigos fantásticos, que me guardan las obras, tal vez por eso soy descuidado, un poco regalón también. El director de teatro, Fernando González, es alguien que tiene todas mis obras guardadas. Yo le había prestado este texto a un grupo donde estaba Alfredo Castro, Aldo Parodi y Patricio Strahovsky, con quienes formábamos un grupo que se llamaba Teatro Urbano Contemporáneo [y con quienes convivimos, entre amores y fiestas, en la Casa del Arte Vivo], pero no lo hicimos, y el Pato [Strahovsky] guardó este texto, por muchos años, mientras yo estaba en el extranjero, y cuando llegué, él me dijo, “oye, hagámosla de nuevo,” pero no la hicimos, y ese fue el texto que rescaté. De todas formas [la historia del barco] *la tenía en la cabeza*. (Pérez cit. en Piña 39; énfasis mío)

Semejante itinerario de extravíos salvados por el afecto confirma que mi objeto de estudio no puede ser otro que un improvisado archivo personal: una caja repleta de afiches, casetes, entrevistas, fanzines, fotocopias, fotografías y recortes de prensa, amén de una decena de entrevistas más o menos formales. La volatilidad de estos registros errados, olvidados o perdidos, comprueba que, para un teatrista “maricón y pobre”, toda indagación comunitaria halla su pie forzado en materiales cuyo referente último es el rumor, enunciado incierto encarnado en formatos precarios. Pero es esta intimidad hecha pública la que nutre la política de la representación en Pérez.

Tal como sugieren Nicholas DiFonzo y Prashant Bordia, cuando los materiales son así de febles, el rumor deja de oírse solo como cuchicheo azaroso y deviene proceso cognitivo colectivo suplementario donde los miembros de una “tribu”, de manera

mancomunada, saturan el espacio privado de sentidos con significantes transitorios que funcionan como explicaciones tentativas de situaciones agobiantes (33-34). De acuerdo con esta acepción cognitiva del rumor, la historia que Pérez “tenía en la cabeza” debe ser aprehendida como un discurso que, con su exceso de versiones, intenta suplir la ausencia de un locutor que, ya sea por los sicarios paramilitares o por el VIH/SIDA, permanece siempre *fondeado*.

Con el rumor así intuido, Pérez convoca al historiador chileno Alfredo Jocelyn-Holt a una sesión de ensayo de la compañía Gran Circo Teatro. Desde entonces, el historiador recuerda:

Acudo a la cita [...] con un dejo de aprensión [...] Quieren saber que tanta “verdad” [documentada] hay [...] Les planteo que el que no exista evidencia documental escrita [...] no debe desalentarlos. Qué lo digan los antropólogos [o los sicólogos, DiFonzo y Bordia]. Por muy falsos que sean los mitos y [las] leyendas [o las rumores], igual hay que explicarse por qué surgen y persisten. Y, ¿qué tan falsos pueden ser estos, además, si sabemos, fehacientemente, que en un país como Chile crímenes de esta índole, de hecho, suceden? (“¿Fondearon?” A2)

En este encuentro apenas documentado por la crítica, el historiador aconseja al teatrista descifrar el rumor con sospecha de antropólogo porque, como le enseñara George Steiner, “[hoy] no parece posible escribir [...] sobre el tema [de la condena de la homosexualidad]; *no*, cuando apenas se la puede nombrar; o, peor aún, [cuando] cuesta lo indecible (sobre) vivir [a] el drama que todavía acarrea decir[la] por su nombre” (Jocelyn-Holt, “Drama” 15-16). ¡Qué lo diga Pérez! O cualquier otro de los homosexuales que, recién un año antes del estreno de *La huída*, consiguen despenalizar la “sodomía”. Así sea. La cita con Jocelyn-Holt resulta clave en el proceso de producción y circulación de *La huída*: por una parte, el historiador confirma la validez epistemológica del ejercicio de la compañía, es decir, “manipular” el barco que su dramaturgo “tenía en la cabeza” como una imagen condensada, cuando no desplazada, de los suplicios encarnados por bailarines, locas y mártires privados de nombre propio; y, por otra parte, tras el estreno de la obra, el historiador, a diferencia de los críticos de teatro “profesionales” —empleados en periódicos de circulación nacional— alzaría la voz como un leal defensor de la solvencia ética de la propuesta del dramaturgo y su *troupe*.

Para poder valorar en justicia este gesto (cómplice, ético, valiente) de Jocelyn-Holt, no debe olvidarse la repulsa que, en los diarios conservadores, suscita el proyecto de Pérez. En la página editorial de *El Mercurio*, Raúl Hermosilla Hanne, “hijo de quien fuera ministro del interior del primer gobierno del general Carlos Ibáñez del Campo”, manifiesta su “más enérgico repudio” a quienes validan este “rumor que comenzó a circular a mediados de 1930 [...] a pesar de tolerarse entre los ministros más poderosos [de ese gobierno] a *invertidos* reconocidos” (A2). A su vez, en *La Segunda*, Gonzalo

Vial “aclara”: “Ibáñez nunca le mostró aversión [a los homosexuales]. Tuvieron esa *anormalidad* dos de sus ministros más poderosos” (3; énfasis mío). Sin quererlo, el léxico de las misivas –digno de querrela periodística del *mil novecientos*– da la razón a Jocelyn-Holt: los puros epítetos prodigados por Hermosilla y Vial (*anormalidad*, *invertidos*) señalan la urgencia de atender al rumor.

Pues bien, renovada la convicción, Pérez pone en práctica el consejo de Jocelyn-Holt y, en su dramaturgia, ofrece un meticuloso ejercicio de (des)composición de los significantes del rumor del barco maldito. Nótese la sola didascalía que elige para inaugurar su manuscrito: “[e]l lugar, un puerto; el país, Chile” (1). Y, más adelante, replica: “[en] un puerto de Chile” (2). Como si se tratase de un santo y seña, los bailarines de discoteca comprendemos, por los rumores que sabemos de oídas, que los puertos de Antofagasta y Valparaíso –y también los de Pisagua y Tocopilla– son escenarios de otras masacres de homosexuales “igualmente crueles” a la del barco. Aún recordamos con temor la redada de la calle Huanchaca y el incendio de Divine Disco Gay, entre muchas otras. Con *La huida*, sirva reimaginarlas, quizá “demasiado herida(s)” como cantaría Paloma San Basilio.

En Antofagasta, las locas todavía cuentan que la noche del 11 de julio de 1969, en la casa de adobe ubicada en la calle Huanchaca, una veintena de varones conversan, bailan y beben hasta que una patrulla de carabineros irrumpe en el inmueble. La mañana siguiente, el titular y la bajada de *La Estrella del Norte* exaltan con morbo: “[l]os verdes embarran una fiesta loca, loca”, “[d]iez bailan piluchos y nueve vestidos como mujeres” (1). Tendrían que pasar 40 años para que *El Mercurio de Antofagasta* diera crédito a los rumores: de los parroquianos, nueve “fueron detenidos [...] y retenidos en la cárcel pública [del puerto], sufriendo ultrajes y humillaciones” (1). Dos décadas después, en Valparaíso, las locas más jóvenes aún lamentan que la noche del 4 de septiembre de 1993, en la discoteca Divine, situada en el segundo piso del n° 2687 de la calle Chacabuco, estalle un incendio que acaba con 16 muertos y 20 heridos. Peor aún, las cifras podrían ser mayores debido al estado de calcinación de los cuerpos y al temor a represalias de los lesionados de menor consideración. Aunque el Séptimo Juzgado del Crimen de Valparaíso dictaminaría, luego, que el origen del incendio habría sido una falla eléctrica, existen versiones que dicen que se trató de una acción perpetrada por la brigada nacionalista autodenominada, precisamente, Carlos Ibáñez del Campo. Como bien recuerda Víctor Hugo Robles, en *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual de Chile*, el diario *La Estrella* de Valparaíso contradice la tesis del cortocircuito: “De una camioneta lanzaron bomba que quemó discoteca” (62).

Frente a estos crímenes reimaginados, *La huida* tiene razón, “[m]al nos fue a todos” (2). El epílogo de la pesquisa reza que la censura y el VIH impiden que Pérez conozca la evidencia que, en 2011, publica Leonardo Fernández, historiador adscrito al Movimiento Universal de Minorías Sexuales (MUMS). En su homenaje póstumo,

Fernández logra desenredar los episodios que condensa la mentada acotación y la consiguiente imagen del barco maldito que aún ronda la memoria póstuma de Pérez. Efectivamente, durante el gobierno de Carlos Dávila, que va de junio a septiembre de 1932 (Ibáñez del Campo deja la presidencia en 1931, de ahí las confusiones), se inicia una serie de crímenes y vejaciones perpetradas en puertos contra (supuestos) homosexuales (tapados). Para nosotros, son sabidas las muertes del periodista Luis Mesa Bell y del profesor primario Manuel Anabalón, así como los rumores que se les superponen. En la revista *Wikén* (oct. 22, 1932), Mesa Bell acusa injerencia policial en la desaparición de Anabalón, quien fue arrestado en una manifestación de ciudadanos de izquierda en Antofagasta y recluso en un barco carguero; luego, su cadáver sería encontrado bajo un muelle de Valparaíso, quién sabe si con tacos de cemento o mordazas color sangre (dic. 21, 1932). Al reportero, en tanto, su osadía le cuesta caro: tras realizar pesquisas en el puerto, es detenido, torturado, asesinado—su cuerpo es lanzado en un erial (dic. 20, 1932). Por supuesto, Anabalón y Mesa Bell, además de ser “izquierdistas” declarados, cargan con el estigma—según Fernández—de una discreta “soltería”.

A la historia del profesor y el reportero, se suman vejámenes menos conocidos, pero “igualmente crueles”—como insisten las locas en la disco fabulada por Pérez: pocos sabemos que, durante la presidencia de un demócrata de credenciales intachables, Pedro Aguirre Cerda (1938-41), un bando emanado de la Dirección General de Prisiones dictamina que, para resguardar la higiene de los “penados comunes”, la institución debe trabajar con celeridad para “agrupar”, en un solo recinto, a quienes “por examen médico, antecedentes o confesión fueran comprobados homosexuales” (cit. en Fernández 5). El lugar de destino, otra vez, un puerto: esta vez, Pisagua. Sí, la intuición de Pérez no yerra: “[e]l lugar, un puerto; el país, Chile” (2).

A partir de la acotación cifrada, el lector cómplice en el dolor de estas historias murmuradas entiende que la verosimilitud del rumor no depende de su (in)falibilidad sino de los indicios que en sus variantes se repiten: bohemia, fiesta, presidentes de la república de Chile (como Dávila o Ibáñez del Campo), puerto, sicarios, tortura, milicias ultranacionalistas. Insisto, pues, que escueta como un santo y seña, la didascalía condensa estos términos y, en ella, se transforman en los deícticos de una escena sacrificial siempre reiterada en la secreta historia de Chile y de sus cuerpos “demasiado herid[os]”. Con justa razón, en las letras del *barco*, las locas todavía oyen el susurro de una historia oculta de bohemia y afecto, represión y castigo, perpetuamente sumida en el olvido.

3. SABERES DISCOTEQUEROS

Tras la condensada didascalía inicial, Pérez, en su primer testimonio, reivindica la dimensión pedagógica de los bailes secretos de la locas:

Fue un comentario así como “ojalá no se repita contra nosotros lo de barco...” Fue en una fiesta clandestina de homosexuales. Aún cuando en aquellos años muchas acciones eran clandestinas [y] había toque de queda, las fiestas duraban toda la noche. *Se conversaba mucho, recuerdo. Y se bailaba. Y, bueno, todo lo humano.* En una de esas estábamos bailando en una casa prestada por alguien que también vendía el trago y las bebidas. Eso [también] se acostumbraba. (4-5; énfasis mío)

En este teatro de la memoria, las destrezas más caras son la conversación, el baile y todo lo humano que el decoro, cuando no la censura, callan. Allí, las tres destrezas se han de practicar con necesaria beligerancia. Cómo no, en la fiesta, debe haber exceso de conversación porque la querella de la locas es, en muchos frentes, lingüística: urge componer un lexicón capaz de robustecer el rumor, único soporte verbal capaz de aprehender experiencias *fondeadas* por la recurrencia del impropio sexista (“gil come pico” [12], “hueco culiao” [19], “maricón culiao” [12], “mariposón” [27], “traidor y hueco” [20], son vocativos recurrentes en la memoria teatral de Pérez). Acierta Pedro Lemebel—primer ensayista de esta disidencia— cuando observa que las locas, en busca de código, crean “pequeñas crueldades, caricaturas zoomorfas, chistosas ocurrencias” (57). Sucede que, en la comunidad fondeada o *sidada*—como él decía—estos artefactos de muy cómica crueldad se intercambian como los antídotos que trafica la solidaridad subproletaria del “clan sodomita” para ahuyentar infecciones oportunistas e intempestivas crisis de pánico. Ciertamente, en los puertos periféricos, las locas quedan marginadas de las políticas de salud pública e, incluso, de esos clubes clandestinos de AZT que surgen en la metrópoli. Sin más remedio, ellas mismas imaginan el guardarropa que, en la carencia, visten los cuerpos mestizos de “La María Acetaté o la “Zoila Kaposi”. Con razón, Pérez, al fin, anota: “[y] aquí estamos con tacos altos de cemento y otros con medias nylon color sangre [...] Lindo grupo, bien entretenida la partuza que podríamos hacer” (28).

Con idéntico afán terapéutico, en la fiesta, también ha de bailarse sin cesar. Eso sí, subversivas y diferentes a las *drag queens* de los *reality show* televisivos, las locas de entonces no consiguen el *lip sync* perfecto. Jamás podrían si el *bit* del disco se confunde con el impacto de las piedras en el techo de calaminas y fonolitas:

Estábamos bailando cuando empezaron a caer piedras en el techo, un techo de calaminas [...]. La fiesta era bien lejos, siempre eran lejos [...]. Esa noche era en una población de la capital. Miramos por las ventanas y vimos a unas quince personas, todas hombres, insultando y lanzando piedras hacia la casa al mismo tiempo que se acercaban esgrimiendo palos [...]. [Obligados, salimos a defendernos.] Y los hicimos arrancar. (4-5)

Urgidas por la violencia, las locas despliegan un repertorio clandestino que acompaña el baile y la escucha del cancionero popular. Mediante coreografías subversivas, coros

apócrifos o vestimentas excesivas, truecan el verso y/o la melodía de la canción popular en manifiesto encarnado de sus propias querellas.⁹

Por añadidura, en la fiesta, ha de hacerse “todo lo humano”. Y todo lo humano ha de hacerse, en riguroso silencio, entre “techos”, “piedras” y “calaminas”. Curiosamente, esta afirmación inscrita en el texto de Pérez la he comprendido gracias a un *soplo* de Tomás Rivera, La Doctora Corazón, quien fuera conspicua diva *trans* santiaguina, contemporánea de Pérez e inmortalizada por Víctor Hugo Robles. Aunque el lector se extrañará por el recurso de esta cita, debo decir que, en estos asuntos, La Doctora es voz autorizada. Antes de explicitar las razones del silencio, justifico la autoridad de su testimonio. En 1973-1974, periodo de gestación de *La huida*, Pérez y La Doctora merodean en la misma cuadra del barrio Brasil de Santiago Poniente. Él vive en Ricardo Cumming, ella se muestra en la esquina contigua de Maturana con Alameda. Más aún, una rápida revisión de los textos/testimonios de uno y otro vecino hace verosímil, al menos en el teatro de la memoria, especular que La Doctora fue quien avisó a Pérez que ahora “se están llevando a otros” (Pérez 5) ya que, como ella misma recuerda, “a días del Golpe Militar fui a avisarles a unas maricas que vivían en Maturana [revés de Cumming] que se fueran de donde estaban y botaran las pelucas, porque en la zona los milicos estaban haciendo operativos” (Rivera cit. en Robles 17).

Así autorizado, en una de las hablas de La Doctora, he encontrado un pasaje que, por contigüidad léxica, explicita las razones de la clandestinidad de esas fiestas, tan humanas, que Pérez debe callar:

Conocí [“todo lo humano”] porque era amigo de unos maricas que trabajaban de damas de compañía de los cabrones y haciéndoles el aseo a sus prostíbulos que, ese tiempo, eran solo de mujeres. El auge de los travestis se inició [después...] Las colas de ese tiempo, pese a que aún no éramos travestis, igual andábamos muy pintaditos, mucha pestaña, mucha pintura [...] Después nos pusimos polleras, minifaldas, sostenes, rellenos, postizos y empezamos a tirar con hombres a escondidas de las mujeres [...] Antes vivíamos arrancando por los techos de los pacos [policías] y de los ratís [detectives] que nos hacían la guerra [...] en ese tiempo era obligación controlarse en los hospitales y cuando los pacos allanaban los prostíbulos [enfiestados] pedían la tarjeta de sanidad. Hubo un tiempo en que estaban de moda las fichas policiales. A todas nos fichaban como sodomita patín [prostituta]. (Rivera cit. en Robles 129-30)

⁹ Así, pues, echando mano a este saber discotequero, Pérez construye escenas del texto y del montaje en las que sus personajes, por ejemplo, se apropian del pícaro cuplé de “Ven y ven”, de Sarita Montiel: “[p]orque/ canto el ven y ven/ se quejan muchas esposas/ de que luego sus/ maridos mi vida/ en casa las llaman sosas”. En el oído atento de las locas que instruyen esta dramaturgia, la falta de desinencias de género gramatical que permita definir la identidad del sujeto lírico del cuplé, hace de sus versos material primario para la dramatización del calvario de esos “profesores maricones” que –como Manuel Anabalón– viven siempre furtivos, perseguidos, tapados (3).

“Arrancando por los techos”, pero “muy pintaditos”, como La Doctora, las tempranas travestis, arriban a las mismas fiestas que Pérez sitúa “bien lejos” (4). La lejanía obedece a razones de violenta segregación. Después del golpe, desde las avenidas Brasil o Cumming –donde merodean Pérez y La Doctora– llegan a poblaciones periféricas, como San Gregorio, ya sea desplazadas de los prostíbulos de mujeres, controladas por los *pacos* (policía) o fichadas por los *ratis* (detectives) que mantienen las esquinas sitiadas. En su propia huida a través de la ciudad-cuerpo, la loca avanza, como un virus que, en su interior, contiene réplicas innumerables de una memoria erótica que traslapa, en las horcajadas del sexo callejero, los nombres de “tapados” y “ambidiestros” ya que a esas fiestas –como recuerda el mismo Pérez– “[a]sistían profesores, jugadores de fútbol [...] [que] te sacaban a bailar” (29). Y, esas réplicas virales de la memoria erótica contienen, pues, el exceso de humanidad que debe Pérez callar.

Sí, homenajear esta noche de las “sodomitas patín” y sus saberes prostibularios es la mayor osadía de *La huida*. A la sazón, otra vez, Pérez reescribe, estrena y repone un texto en una coyuntura signada por la (mala) fortuna: por esos mismos días, la alcaldía santiaguina ordena la erradicación definitiva de las travestis que merodean los bordes del centro cívico. He aquí la coincidencia infame donde se vuelven a intersectar, dos décadas más tarde, los deseos de Pérez y La Doctora. En marzo de 2001, al mismo tiempo que las páginas editoriales de *El Mercurio* y *La Segunda* reproducen votos de censura en contra del montaje en que Pérez guarda la memoria festiva de las locas. *La Cuarta*, en clave sensacionalista, anuncia que “[El] alcalde pinochetista] Lavín declara la guerra a los colizas” (1). Acción policial y VIH/SIDA mediante, el teatrista y la travesti padecen un sino común: al mismo tiempo, la razzia militarista los expulsa de las calles Cumming y Brasil de Santiago Poniente (1973); al mismo tiempo, la democracia (vigilada) fuerza la clausura de la fiesta urbana y su “inoportuna” recuperación teatral. Por disposición edilicia, La Doctora, con su fiesta callejera, es erradicada de la esquina que fue su corazón; por instrucción del Ministro de Bienes Nacionales, el demócrata cristiano Jaime Ravinet, Pérez es expulsado de las bodegas en que sueña su última fiesta, *La huida* (2001).

4. MAKE-UP GUACHACA DE UNA CUECA NO DESEADA

Supongo que, en el habla *callejera* de La Doctora Corazón o de sus contemporáneos, Pérez halla el léxico y la sintaxis singulares que su dramaturgia emplea también para hilvanar los pasajes de (mayor) ficción:

JOAQUÍN. [*Interpretado por Pérez.*] Tú sabes que no se los llevan a ninguna isla, ¿verdad? Tú sabes que los suben a un barco y, luego, en altamar, les ponen los pies en un cajón de cemento fresco, con una mordaza en la boca para que no griten... Tú sabes que gritan igual. [*Tomando una concha.*] Escucha... [*ahora, susurrando*]

Pedro.... Joaquín... Tú sabes que, una vez que el cemento solidificado, los lanzan al mar.... [*Gesticulando.*] Y ahí van ellos, con sus tacos altos de cemento, desatando sus mordazas, agitando sus brazos con esos pañuelos, bailando la última patita de una cueca no deseada. (3-4)

En el acto de enunciación, el locutor (Joaquín) apela a un tú (Pedro) temeroso del rumor de los fondeos. Con entonación admonitoria, las preguntas de Joaquín conllevan una exhortación: “tú sabes... ¿verdad?” Si no, deberías, porque “dicen, dicen”. Las falsas preguntas desechan la fantasía civilizatoria del destierro de homosexuales en una “isla de más afuera” —como la mentada por D.F. Sarmiento, en sus *Viajes* (1845-47). En su lugar, Joaquín propone una coreografía más cruel: se apropia de la planta de movimientos de la cueca y, a través de ella, escenifica los padecimientos de la loca. Pero claro, la cueca que modela la coreografía de Joaquín es la cueca *brava*, *chora* o *guachaca*, esa que, como explica Daniela Guzmán, se baila en burdeles, fiestas y fondas de los puertos de Chile; esa que, asentada en la urbe, parece “contagiada” por letras, melodías y ritmos de conversaciones, bailes y riñas entre marinos, músicos y prostitutas. Lejos de la estética “latifundista” estilizada en los estelares de la TV (pos) dictatorial, los bailarines de cueca callejera hibridan sus *performances* con atuendos, gestos, pasos y poses de impudicia arrabalera que la asemejan al milonga y al tango.¹⁰

Hablante perspicaz, Joaquín suplementa la experiencia callejera al enfatizar la contigüidad del baile con el castigo. Con este fin, prodiga frases breves donde las tecnologías del baile se traslapan con las de la tortura. Si en el baile de la cueca, el pañuelo agitado queda impregnado por la saliva y el sudor de los bailarines que lo frotan sobre sus cuerpos, tras la redada policial consabida, ese mismo pañuelo sirve como mordaza, quedando teñido por los fluidos que exuda el cuerpo fondeado, *sidado*, torturado.

Con un guardarropa atiborrado de “pañuelos mordaza”, “tacos de cemento” y “medias color sangre”, la dramaturgia produce una teatralidad donde *camp* y *teatro de la crueldad* se traslapan. Digo teatralidad *camp* porque registra el repertorio de

¹⁰ Pérez, otra vez, fuera de lugar: meses antes del estreno de *La huida*, la diputada María Angélica Cristi (UDI), con la adhesión de los también diputados, Mario Bertolino (RN) y Alberto Cardemil (RN), remiten el oficio 4878 a la ministra de educación, Mariana Aylwin, en señal de protesta por la presentación de un *performance* de cueca brava durante la gala celebrada en el Centro Cultural Estación Mapocho como parte de las actividades oficiales de la asunción presidencial de Ricardo Lagos. En el oficio, fechado el 15 de marzo de 2000, Cristi lamenta que, ante “70 delegaciones internacionales” se ofreciera “una presentación similar a la que ofrece una tanguería, porque más bien parecía una pareja que bailaba tango en lugar de música chilena” (cit. en Guzmán 64). Recordemos que, en su versión “criollista”, la cueca es instituida como baile nacional el 18 de septiembre de 1979. En decreto de ley N°23, firmado por Augusto Pinochet, los considerandos reconocen una muestra de “música y danza” que “alberga la picardía propia del ingenio popular” y acompaña “las gestas más gloriosas del pueblo chileno” (1).

precarias tecnologías que despliega el cuerpo mestizo, pobre y sintético travesti *sudaca* (hormonas, maquillaje, pelucas, postizos, ropa reciclada, silicona) y, con ellos, monta un espectáculo que, con régimen de espectáculo de cueca brava, festina las oposiciones binarias que solventan los credos sexistas-nacionalistas y sus emblemas castrenses. Y, preciso que se trata de un *camp de la crueldad* porque, en lugar de ensoñarse con el precario boato travesti, la dramaturgia se empeña en revelar la trastienda insoportable de la disco pirata. Es decir, esa noche fugitiva donde los miembros del “clan sodomita”, atrincherados en una esquina o encaramados en los techos, aprenden que sangre y saliva, excremento y sudor, son los pigmentos primarios que estampan sus ropajes de segunda selección.¹¹

5. “MAL NOS FUE A TODOS”

Más allá de la “veracidad” de su argumento, el léxico de *La huida* suscita asociaciones que, de manera intempestiva, descerrajan los armarios y las bibliotecas de la cultura chilena: detenciones arbitrarias cerca de 1931-1932 (como las de Anabalón o Mesa Bell), regímenes carcelarios abusivos implementados en 1941 (cárcel de Pisagua), u organizaciones paramilitares operativas en 1994 (Brigada Carlos Ibáñez del Campo), entre otros secretos de Estado. Cual máquina de lectura, texto y montaje de *La huida* también permiten, asociaciones mediante, desclasificar *fondeos* de nuestra institucionalidad teatral. Con *La huida* así concebida, mi último apunte versará sobre el fondeo como alegoría de nuestras políticas teatrales nacionales.

En la primera secuencia del registro en video de *La huida*, Joaquín (ya interpretado por Pérez) está solo en casa. Enciende una varilla de incienso, desempolva un disco de vinilo, se recuesta sobre su cama. Lo que suena en el tocadiscos es el poema “Señor”, escrito y recitado por Alejandro Flores Pinaud, primerísima figura, acaso célebre dandi de la bohemia criolla (1896-1962): “[f]ui rebelde, Señor, pero tú te vengaste;/y fue cruel la venganza y el dolor que me diste; me llevaste a la amada que tu mismo formaste/como el agua de clara, como todo de triste [...]”. Al minuto siguiente, Ernesto

¹¹ Para variar, en el itinerario de *La huida*, una circunstancia azarosa posibilitó que la teatralidad *camp* y cruel, que yace como un germen en el manuscrito, estalle en la puesta en escena. Tras la breve primera temporada (primavera de 2000), Erto Pantoja, intérprete de Joaquín y encargado de proferir las confesiones del autor, debe marginarse de la segunda temporada por compromisos laborales impostergables (primavera de 2001). Sin actor capaz de encarnar un papel doble, el propio Pérez asume la tarea. Sí, entonces, él mismo indicó que “[m]e tomó 26 años encontrar la forma de contarla [la historia de las razias homofóbicas]” (5), yo debo agregar que este imprevisto permitió conseguir la más radical de las interpretaciones de la crueldad *camp*: el cuerpo de Pérez en escena. Sí, sus cicatrices, sus líneas de expresión, su lipodistrofia incipiente y su voz ya gastada por infecciones oportunistas hicieron patente que el ejercicio de contar una vida proscrita exige materialidades que ningún artificio escénico logra consignar con la crudeza de la anatomía arruinada.

y Esteban, dos homosexuales prófugos, golpean la puerta de casa de Joaquín. En el acto, se interrumpe el recitado. En la escena, un homosexual del puerto (Joaquín), debe renunciar a su afición por la poesía afectada (“Señor” de A. Flores) debido al pavor que suscita un bando de Estado (proscripción de la homosexualidad).

Azuzado por el mito de los *fondeos*, Pérez sitúa esta escena en 1929. Sobre la base de los expedientes carcelarios, antes citados, el historiador Leonardo Fernández sugiere que una fecha más verosímil sería 1941, año de publicación del bando sobre agrupación/segregación de penados homosexuales. Al aceptar esta enmienda temporal, es plausible ensayar una lectura alegórica de la escena en cuestión. Efectivamente, en último año del gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), el Estado chileno confina a varios homosexuales a la cárcel de Pisagua.¹² También, en el último año de su gestión, se crean las condiciones para que la Universidad de Chile funde su Teatro Experimental y para que los demás planteles de educación superior, de alcance nacional, repliquen esta iniciativa (Teatro Ensayo de la Pontificia Universidad Católica de Chile [1943] y Teatro de la Universidad de Concepción [1945]).

Como algunos hemos dicho antes, los teatros universitarios son organismos académicos que estatizan las artes escénicas de acuerdo con los intereses de la novel burguesía de origen europeo y vocación industrial (Griffero 18-20; Opazo 45-50). En ningún caso, es posible sostener que el TEUCH o el Ensayo “profesionalizan” una escena amateur. A mi entender, epítetos más precisos son: “nacionalizan una industria”, “normalizan estéticas”, “prescriben doctrinas” o, incluso, “censuran ismos”. Guiadas por tales intereses, estas instituciones *fondean* una generación de divos y de divas que, como Alejandro Flores Pinaud, contribuyeron al desarrollo de las industrias del cine, la fonografía y el teatro profesionales, pero alejadas del gusto de la nueva burguesía ilustrada.

Cerca de 1941, en diversos ámbitos, el Estado de Chile realiza operaciones tendientes a “borrar” el gusto de las locas afectadas, un gusto que no cabe en la lengua de las aulas universitarias. Como resultado de estas medidas, una generación de actores, dramaturgos y productores queda, literalmente, fuera de escena. Baste cotejar las líneas curatoriales que determinan los repertorios de los teatros universitarios y las editoriales de sus publicaciones afines, las revistas *Pro Arte y Teatro*. En ellas, las alusiones a los teatristas del periodo “pre-universitario” son, casi siempre, desdeñosas o nulas, y, en consecuencia, dejan entrever que un teatro chileno debe ser construido ex-nihilo:

¹² La cárcel de Pisagua es célebre porque, en ella, se perpetraron violaciones contra los derechos humanos durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Sin embargo, pocos saben que, durante la administración de Aguirre Cerda, Pinochet fungió como guardia de este recinto penitenciario. No solo eso, en 1947, el senador Salvador Allende visita Pisagua alertado por las noticias de violación sistemática de los derechos de los reos. Entonces, el encargado de entorpecer su inspección es el teniente Pinochet (Binaque 9).

En un país donde no existe una tradición teatral sólida, donde no se ha producido un gran movimiento que [ya] haya mostrado parte de las mil facetas del arte dramático, es preciso, si se quiere crear nuevas tradiciones, nuevas normas, nuevas concepciones, dar a conocer lo más representativo de la literatura dramática universal. Y es preciso hacerlo con tino, desde lo simple hasta llegar —mientras se forma conciencia necesaria— a lo más complejo. (“Teatro” 6)

De este modo, en *La huida*, los sentidos literal y alegórico mientan un mismo *fondeo*: el de los bailarines de discoteca, el de los *go-go dancer* que, a igual de Pérez, adhieren a un teatro que no quiere ni puede renegar de la vida galante, ni de los espectáculos revistas, ni de la pose de las travestis pobres. Desde 1929 (o 1941, según la enmienda del historiador Fernández), Joaquín y Pedro, Ernesto y Esteban, Francisco Flores Pinaud y Andrés Pérez Araya son calzados con tacos de cemento: he aquí un sentido de una metáfora cruel y *camp* que acepta ser permutada por instrumentos de tortura, VIH u omisión deliberada de los libros de texto. Porque como exclama Pedro, “[m]al nos fue a todos” (29). Cómo no, si en Chile, el Estado y sus teatros, peor aún, nosotros los críticos, todavía sufrimos de agorafobia, pavor súbito a abandonar nuestras zonas de confort, en fin, escribimos con pánico a la discoteca.

OBRAS CITADAS

- Basadre, Pablo. “El incierto destino de la autobiografía de Andrés Pérez”. *La nación* 11 jun. 2002: 28-29.
- Binaque, Andrés. “Pisagua o la memoria a tajo abierto”. Jun. 2007. <desaparecidos.org>. 7 May. 2015.
- Buckland, Fiona. *Impossible Dance: Club Culture and Queer World Making*. Middletown: Wesleyan UP, 2002.
- DiFonzo, Nicholas y Prashant Bordia. “Rumor, Gossip and Urban Legends.” *Diogenes* 54/1 (2007): 19-35.
- “El Teatro Experimental”. *Teatro* 1 (1945): 5-10.
- Fernández, Leonardo. “El mito de los homosexuales lanzados en alta mar por el general Ibáñez”. *Homohistoria*. 27 Sep. 2001. <homohistoria.blogspot.com>. 1 May. 2015.
- Foucault, Michel. “Friendship as a Way of Life.” *Ethic, Subjectivity and Truth*. Paul Rabinow, ed. Nueva York: The New York P, 1997. 135-40.
- Griffero, Ramón. “Manifiesto como en los viejos tiempos”. 1985. Ramón Griffero: Teatro: Chile. Ed. Ramón Griffero. 10 mar. 2014.
- Guzmán Errázuriz, Rosario. “El [Gran] Circo Teatro de Chile, *Época 70*, Allende. Revivir la Unidad Popular: un... ¿acierto artístico?” *La Segunda* 9 oct. 1990: 6.
- Guzmán, Daniela. “La cueca urbana: antecedentes históricos y sociales de una danza de tradición popular”. Diss. U de Chile, 2007.

- Hermosilla Hane, Raúl. [Carta al director]. *El Mercurio* 7 feb. 2001: A2.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. “¿Los fondearon?” *El Mercurio* 7 feb. 2001: A3.
- _____. “El drama como germen de una nueva sensibilidad: a propósito de *La huida* de Andrés Pérez”. *Teatrae* 4 (2001): 14-28.
- Lemebel, Pedro. “Los mil nombres de la María Camaleón”. *Loco afán: crónicas de sidario*. Santiago: LOM Ediciones, 1996. 57-61.
- Opazo, Cristián. “Luis Alerto Heiremans: las seducciones del paisaje”. *Heiremans*. Carola Oyarzún y Cristián Opazo, eds. Santiago: UC, 2013. 43-75.
- Pérez, Andrés. *La huida*. Ts. Santiago, 2000.
- Piña, Jaime. “La huida, según Andrés Pérez.” *La Nación* 29 dic. 2000: 39.
- Robles, Víctor Hugo. *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual de Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 2008.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2002.
- Vial, Gonzalo. “Historia y Literatura”. *La Segunda* 7 mar. 2001: 3.