



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Teatro

ANDRÉS PÉREZ: TÉCNICAS Y ÉTICAS
Ensayo de (re)construcción de los principios del actor

Tesis para optar al título de Actriz
ÚRSULA MARÍA HELLBERG KAIID
JAVIERA ALEJANDRA ZEME SCALA

Profesor guía: Mauricio Barría Jara
Profesor asesor: Pablo Cabrera Pérez
Santiago, Chile
2012

A Andrés Pérez Araya y los locos del pueblo.

AGRADECIMIENTOS

Quisiéramos agradecer a todos quienes hicieron posible esta investigación. A Mauricio Barría por guiar y encausar nuestra tesis de la mejor manera posible. A Pablo Cabrera por su ayuda y asesoramiento en parte importante de este trabajo. A los actores que amablemente accedieron a compartir su saber con nosotras, especialmente: Iván Álvarez de Araya, Roxana Campos, Fernando Gómez – Rovira, Carmen Disa Gutiérrez, Sandro Larenas, Mariana Muñoz, María José Núñez, Aldo Parodi, Manuel Peña y Arturo Rossel.

AGRADECIMIENTOS PERSONALES

Quisiera agradecer profundamente a mis padres, Silvia Kaid y Gustavo Hellberg, y a mi hermana Constanza Hellberg Kaid, por apoyarme y acompañarme en este largo y hermoso camino. A la familia Kaid Sepúlveda, tíos, primos y padrinos, y a la familia Gutiérrez Espinace, por estar siempre presente. A Margot Calcumil y su familia.

A mis amigos, especialmente a Patricio Soto – Aguilar, Omar Cayún, Enzo Dattoli, Franco Toledo, María José Núñez, Carla Casali y Carolina Castro. A mis compañeros de la Agrupación Teatro Errante con quienes comparto la imborrable experiencia de hacer teatro.

A Pablo Domínguez, por pintar los paisajes más hermosos que he visto y por recordarme todos los días la importancia del presente.

Úrsula Hellberg Kaid

AGRADECIMIENTOS PERSONALES

A mi familia, por su lucha inagotable.

Javiera Zeme Scala

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	Página 8
CAPÍTULO I	
REFERENTES TEATRALES DE ANDRÉS PÉREZ: PRINCIPIOS DEL ACTOR EN ANTONIN ARTAUD, BERTOLT BRECHT, TEATRO NOH Y TEATRO KABUKI.....	15
1.1. Artaud y la Crueldad. La crueldad como principio fundacional del actor.....	15
1.1.2 El Teatro de la crueldad.....	17
1.1.3. Principios del Actor: Hierofánico y Jeroglífico.....	19
1.2. Brecht y el actor. Un hombre entre hombres.....	22
1.2.1. El teatro de la Era Científica.....	23
1.2.2. Principios del Actor: Extrañamiento y Gestus Social.....	24
1.3. El Teatro Noh y el Hana.....	28
1.3.1 Principios del Actor: El camino hacia la iluminación.....	30
1.3.2. El Hana.....	32
1.4. Teatro Kabuki.....	34
1.4.1 Principios del Actor: Kumadori, Mie y Onnagata.....	35
CAPÍTULO II	
ESCUELAS FORMATIVAS: PRINCIPIOS DEL ACTOR EN EL TEATRO CALLEJERO EN CHILE Y EL THÉÂTRE DU SOLEIL.....	39
2.1. Teatro Callejero en Chile.....	41
2.1.2. Principios del Actor: La emergencia del actor callejero.....	43
2.2. Teatro del Sol.....	45
2.2.1. Métodos.....	47
2.2.2. Principios del Actor: el actor autor.....	48

CAPÍTULO III

DEL ESTUDIO TEÓRICO A LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA.....	51
3.1. Metodología de la Investigación.....	52
3.2. Sujetos Claves.....	54
3.3. Preguntas.....	56
3.3.1. TEUCO, Teatro Urbano Contemporáneo.....	56
3.3.2. Gran Circo Teatro, primer periodo.....	59
3.3.3. Gran Circo Teatro, segundo periodo.....	62

CAPÍTULO IV

PRINCIPIOS DEL ACTOR EN PÉREZ.....	64
4.1. Pre – escénico.....	66
4.2. Proceso de creación.....	70
4.3. Actor.....	74

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES. TÉCNICAS Y ÉTICA DEL ACTOR.....	78
BIBLIOGRAFÍA.....	83
ANEXO 1.....	86
ANEXO 2.....	92

INTRODUCCIÓN

El año 2007, cuando aún cursábamos el cuarto año de pregrado en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, la entonces sala 19, sala que históricamente ha sido asignada para los alumnos de primer año, dejó de llamarse así y la inauguraron como Sala Andrés Pérez Araya. Aquel día se llevó a cabo un encuentro de alumnos, ex – alumnos y académicos de la Universidad de Chile, así como también de ex – alumnos, discípulos y colegas de Andrés Pérez. Ese día nos encontrábamos frente a un momento histórico de nuestra universidad, en donde se le daba un pequeño reconocimiento a este artista que inició su camino en las aulas de nuestra casa de estudio.

Sobre las motivaciones y la organización de la investigación

Andrés Pérez Araya, actor, bailarín, coreógrafo y director, tempranamente pasó a formar parte de la historia del teatro chileno. Su formación multidisciplinaria y su talento y trabajo constante hicieron de él uno de los artistas más integrales que se ha conocido en Chile, artista que se convirtió en un visionario de su oficio a nivel nacional e internacional. Muchas veces se le recuerda como “el director de La Negra Ester”, sin embargo se debe ir mucho más allá. Cuando nombramos a Pérez hablamos, primero, de un líder innegable, y luego de uno de los primeros artistas que salieron a la calle a hacer teatro, del responsable de las revoluciones y transformaciones dentro del teatro chileno, hablamos entonces de entrega, determinación, creatividad infinita, talento y sobre todo trabajo. Poder abarcar este personaje tan complejo en una tesis sería imposible. Su vasta obra creativa en sus múltiples facetas, han dado vida a estudios que hablan sobre él y el carácter de su teatro, es así como lo popular, festivo, ritual, Latinoamérica y el trabajo colectivo, forman parte de la bibliografía existente. Sin embargo, luego de leer y recopilar la mayor cantidad de información que había, nos dimos cuenta que existía un vacío importante en un pilar que era fundamental en su teatro: el actor.

Aparecieron entonces los impulsos y motivaciones definitivas para realizar nuestra tesis. Decidimos que teníamos que realizar una investigación que centrara su mirada en el trabajo actoral abarcando la faceta de Pérez como director de un grupo relativamente permanente en el tiempo. Como ya mencionamos, había varios ensayos y artículos sobre Pérez, sin embargo no existía, ni existe, un estudio centrado en el trabajo de él directo con sus actores, trabajo que a nosotras como actrices nos interesaba inmensamente investigar y desentrañar puesto que tiene completa relación con nuestro oficio. Aquí no solo revisaríamos principios actorales, sino que nos enfrentaríamos también a metodologías y visiones.

Un segundo punto tenía relación con el recopilar, luego de una investigación teórica por cierto, el saber y la experiencia de los actores que trabajaron con él. Sabíamos que la información no la encontraríamos en los libros ni las revistas, sino que aparecería desde los propios protagonistas de la historia, es decir los mismos actores que trabajaron junto a Pérez. Son ellos los que cargan con un saber que se transformaría en una base importante para la (re)construcción de los principios actorales que Pérez desarrolló como director.

Finalmente el tercer punto tenía que ver con hacer un estudio serio y documentado sobre el actor y Andrés Pérez, estudio que luego formaría parte de la biblioteca de nuestra universidad y se transformaría en un material de consulta para las próximas generaciones.

La investigación entonces contempló una recopilación bibliográfica, la realización de entrevistas en profundidad y el análisis y cotejo de estas, que trajeron como resultado los cinco capítulos que comprenden esta tesis. Esta división nos parece que se ajusta a la idea de identificar y posteriormente desarrollar temáticas que son coherentes con el campo de estudio en el que nos hemos centrado. Esto se ve reflejado en la última parte de la presente tesis, relacionada principalmente con los principios actorales presentes en el trabajo de Andrés Pérez, para finalmente tener una panorámica mucho más acabada respecto al tema.

El primer capítulo está vinculado a la formulación de un marco teórico que contiene algunas de las influencias más importantes que tuvo Andrés Pérez durante toda su etapa como director, esto con el fin de comprender el origen de muchos de sus postulados respecto al trabajo del actor. La selección de autores y estilos teatrales sin lugar a dudas representan estas

influencias a las que nos referimos ya que están presentes a lo largo de todos los montajes que Pérez realizó. Hemos acotado el estudio de estos principalmente hacia la mirada que tenían respecto al actor y cómo estas formas son parte de sus poéticas o corrientes teatrales. Nos encontramos aquí con Antonin Artaud, Bertolt Brecht, el Teatro Noh y por último el Teatro Kabuki.

El segundo capítulo contempla el estudio sobre dos lugares que marcaron las formas de crear de Pérez y las herramientas que este utilizó. Para efectos de esta investigación hemos denominado estas influencias como las escuelas formativas de este director, como son el Teatro Callejero que realizó en Chile durante los años ochenta con el TEUCO y por otra parte, sus estudios en el Teatro del Sol con Ariane Mnouchkine.

Para el tercer capítulo desarrollamos un método de investigación de campo vinculado con la formulación y posterior realización de entrevistas en profundidad a diez actores que participaron en distintos procesos creativos con él y que formaron parte de las compañías que este dirigió. Para esto realizamos una serie de preguntas que buscaban arrojar material que luego pueda ser analizado de acuerdo a las diversas categorías que hemos estructurado respecto a los principios del actor. Este capítulo permite clarificar a modo de marco teórico tanto el proceso de selección y clasificación de los actores escogidos como de cada una de las preguntas realizadas.

El cuarto capítulo corresponde al análisis que se desprende del material obtenido en las entrevistas. Este contempla el desarrollo de los principios actorales que logramos identificar a partir del relato de los actores. La estructura que utilizamos para este análisis fue la misma propuesta para las entrevistas, ya que consideramos que ambas partes están estrechamente vinculadas y esto nos permite darles una continuidad.

El quinto capítulo y conclusiones trata específicamente acerca de los principios actorales presentes en Andrés Pérez en su rol como director. Es fundamental para nosotras como investigadoras la clasificación que hemos propuesto para estos principios, los que han sido identificados como técnicas y éticas del actor. Esto nos permite clarificar el tema respecto a las formas con las que Pérez enfrentaba este trabajo, el cual no solo contempla herramientas que son

utilizadas en el escenario sino que también maneras de comprender la labor del actor fuera de este.

Acerca del marco teórico y la estructura metodológica

Desde el comienzo nos resultó interesante descubrir que existían principios de trabajo claros y evidentes para todos quienes habían trabajado con él, y que incluso consideran que más tarde se configuraron en una metodología que tenía como figura central al actor. Es a partir de esto que surge el presente estudio, en el cual intentaremos rastrear o desentrañar esa mirada metódica que Pérez tenía respecto a este trabajo.

Al plantearnos esta tarea nos encontramos frente a una problemática concreta relacionada con la ausencia de documentos y materiales de estudio que trataran este tema específico. Como ya hemos señalado, hay material suficiente en torno al teatro de Andrés Pérez pero este en general pone la mirada sobre tópicos como la fiesta o lo popular, dejando entrever en ellos la temática del actor y sus características, pero no profundizando en el mismo. Por esta razón nos hemos visto en la necesidad de construir una metodología de investigación propia que nos permita obtener esta información. Este sistema al que hacemos referencia está segmentado en tres etapas de trabajo. La primera es la recopilación de todas las obras en las que Andrés Pérez participó, especificando una serie de criterios que nos permitieran clasificarlas después. (Ver figura 1)

Nombre de la Obra	N.
Autor	A.
Labor de Andrés Pérez	L.
Año estreno	Añ.
Lugar de Estreno / Funciones	F.
Elenco	E.
Diseño	D.
Músicos	M.
Producción	P.
Técnicos	T.

Figura 1

Luego de esta recopilación y del posterior cotejo de los datos, hemos seleccionado y clasificado estas obras en torno a dos criterios: el primero en base a los montajes que él haya dirigido y el segundo a grupos de trabajo o elencos que tuvieran una continuación en el tiempo con este director. Una vez realizado esto, estudiamos todo tipo de material que estuviese relacionado con estos montajes (libros, artículos, prensa y videos, entre otros) y que nos permitiera encontrar elementos que se relacionaran específicamente con el trabajo del actor. (Ver figura 2).

OBRAS	ELEMENTOS	REFERENTES
Oye, Oiga tú y su Historia Inconclusa	Pantomima, danza, expresión corporal y escasa palabra, máscaras, zancos, colorido vestuario. Vivir en comunidad. Pieza corta.	Clown, Circo.
La Negra Ester	Máscara, maquillaje, gesto, cuerpo, movimiento extra cotidiano, música en vivo, personajes marginales, reciclaje, entrenamiento físico – vocal, abolir cuarta pared.	Kabuki, Circo.
Madame de Sade	Gesto, trabajo con el cuerpo, cuerpo-objeto y vestuario.	Teatro oriental, Barroco.

Figura 2

Para la realización de esto dividimos su trabajo como director en tres etapas. La primera se enmarca en los inicios de los años 80 cuando, junto a varios actores de su generación, fundó y dirigió el TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo)¹, compañía que realizó obras de Teatro Callejero de corta duración, con un mensaje claro. Una segunda etapa sucede al final de los años ochenta cuando vuelve de Francia luego de haber trabajado durante seis años en el Teatro del Sol. En ese momento, junto a antiguos y nuevos compañeros de trabajo, que principalmente venían del Teatro Callejero, funda y dirige el Gran Circo Teatro. Con “La Negra Ester”, la primera obra de este colectivo, se da inicio a lo que sería un trabajo completamente influenciado por las técnicas aprendidas con Ariane Mnouchkine. De su experiencia en Francia recogió la influencia del teatro oriental, de Japón: el Noh, Kabuki y Bunraku, de la India: el Kathakali, como también las danzas y máscaras Balinesas; y del teatro occidental, la Comedia del Arte y Shakespeare. Fueron esas técnicas las que luego se constituyeron en el lenguaje escénico de sus obras que dieron vida a espectáculos como “Época 70: Allende” y “Noche de Reyes”.

Pasaron los años y Pérez incursionó en la ópera, en pedagogía y en espectáculos masivos, pero es a fines de los noventa cuando dirige “Madame de Sade” que arremete en la escena local poniendo a hombres a interpretar esta historia de mujeres. Las siguientes obras como “Nemesio Pelao, que’s lo que te ha pasao?”, “Visitando al Principito” y “La Huída”, fueron parte de su tercera etapa en donde continuó y permaneció en la dirección del Gran Circo Teatro.

Retomando el tema acerca de la descripción de la metodología a ocupar en esta primera parte de la investigación, luego de esclarecer y dar nombre a algunos de los elementos presentes en las obras de Pérez, sin duda aparecen una serie de rasgos que caracterizaron su teatro y que integran parte de su formación como director. Con esto surge la tercera y última etapa que pretende analizar el origen de estos elementos y de esta manera establecer referentes e influencias claves para comprender su teatro, y particularmente su mirada frente al arte del actor.

¹ TEUCO: Teatro Urbano Contemporáneo. Compañía integrada por: Rosa Ramírez, Roxana Campos, Renée Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Hernán Pantoja, Gianina Talloni, Miguel Estuardo, Rodrigo Vidal, Salvador Soto, Sandro Larenas, Marisa de Gregorio, Carmen Disa Gutiérrez y Ruby Goldstein en vestuario. El grupo se repite casi en su totalidad en la gran mayoría de las obras realizadas. N. Del A.

Creemos que a continuación se presenta un material de estudio interesante relacionado al trabajo de este director y que a juicio nuestro puede constituirse como un material de consulta para quienes les resuena el trabajo de Andrés Pérez y además tienen interés específicamente en el arte del actor.

CAPÍTULO I:
REFERENTES TEATRALES DE ANDRÉS PÉREZ: PRINCIPIOS DEL ACTOR EN
ANTONIN ARTAUD, BERTOLT BRECHT, TEATRO NOH Y TEATRO KABUKI

1.1. Artaud y la crueldad. La crueldad como principio fundacional del actor.

Antonin Artaud inicia su vinculación al teatro en los años veinte cuando llega a París y más tarde cuando funda el Teatro Alfred Jarry, compañía ligada principalmente a los postulados del surrealismo. Se sentía atraído por este movimiento puesto que defendía una conciencia imaginativa y rebelde. Juntos crean cuatro montajes teatrales, Artaud trabaja como director y escenógrafo en ellos, teniendo con cada obra muy pocas funciones. Esta relación con el movimiento surrealista y el Teatro de Alfred Jarry deviene en un quiebre rotundo cuando la mayoría del grupo decide unirse al Partido Comunista Francés, puesto que Artaud lo considera como una traición y decide retirarse.

Los años que siguieron estuvieron marcados por tres grandes eventos que lo hicieron crear y establecer su postulado. El primer evento es la asistencia a una presentación de Teatro Balinés en París, donde queda atraído por la fragmentación y el gesto de los actores/bailarines. Artaud, que venía con una idea de un nuevo teatro desde su trabajo con los surrealistas, que pretendía acabar con el teatro gobernante de la época donde el diálogo era el pilar, sabía que el Teatro Balinés formaría parte importante de esta proposición. Surge entonces un primer estímulo, la danza. Un segundo evento tiene lugar en el Museo Louvre, cuando presencia el cuadro de Lucas Van den Leyden, *Las Hijas de Lot*, y que Artaud describe perfectamente en su texto “La Puesta en Escena y la Metafísica”. Para él, esta pintura sintetizaba lo que debería ser el teatro. Quedó revolucionado y atraído por la nítida alusión a la sexualidad que es representado por Lot, quien mira a las mujeres, a sus hijas por cierto, y que son reflejo de un incesto evidente. Esto nace porque, al menos así lo interpreta Artaud, Lot quiere abusar de sus hijas. Esta se transforma en la única imagen social del cuadro, como lo cataloga él, puesto que todo el resto forma parte de la metafísica. Este segundo evento se constituye como un nuevo estímulo, la pintura. Un tercer y último suceso tiene relación con el cine, cuando ve *Monkey Business* y

Animal Crackers de los hermanos Marx. Si bien las películas las consideró como surrealistas, extrajo de ellas el peligro de la posibilidad, el peligro de que pudiese suceder e irrumpir un evento de quiebre en el teatro, un quiebre en la acción. Aparece el tercer estímulo, el cine.

Con estos tres hechos, pasados los años y con el intento permanente de realizar proyectos artísticos que no daban fruto, Artaud finalmente compila sus ensayos teatrales en un libro titulado “El Teatro y su Doble”, donde plasma la poética que tratará de llevar a cabo durante toda su vida, convirtiéndose más bien en una sucesión de intentos fracasados, pero sin dejar a ningún creador del siglo veinte indiferente.

“El Teatro y su Doble” contiene su gran idea, la crueldad y su gran tratado “El Teatro de la Crueldad”. Este se constituye como una de las reformulaciones más grandes del teatro moderno, en donde el Teatro Balinés, Las Hijas de Lot y las películas de los hermanos Marx, sin duda, formaban parte fundamental de él. Del Teatro de la Crueldad aparecen dos pilares fundacionales, la metafísica y la alquimia, o sea, el doble.

*“En Artaud la concepción del teatro siempre es correlativa de la concepción del mundo. Artaud posee una concepción de mundo metafísica, que percibe el espesor de la realidad como heterogéneo. Hay una realidad objetiva, medible y de relación directa, pero hay además otro espesor, que Artaud nombra de muchas maneras y recurriendo a sistemas discursivos diversos: las religiones, la filosofía, la antropología”.*²

Es por eso que mira tan detenidamente el teatro oriental puesto que este es de tendencia metafísica a diferencia del occidental que es de tendencia psicológica. Para él, se debía introducir la metafísica a todos los elementos de la puesta en escena y además el teatro debía recobrar su significación religiosa y mística. Para eso, elabora una analogía con la alquimia, apelando a que ambos, teatro y alquimia, comparten un origen oculto y quieren obtener oro.

“Si como la alquimia, aparece como el contenido o doble espiritual de una operación que acontece en el plano de lo concreto, el teatro debe ser acreditado como el Doble, no

² DUBATTI, Jorge. Antonin Artaud, El Actor Hierofánico y el Primer Teatro de la Crueldad. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. 2(1):, 2008. 76p.

*de una realidad cotidiana y simple de la que devino mera copia inerte, vana y edulcorada sino, por el contrario, de una nueva realidad, subversiva y primigenia, donde sus postulados, de la misma manera que los delfines, toda vez que asoman su cabeza, vuelven rápidamente a desaparecer en lo profundo de las aguas”.*³

1.1.2. El teatro de la crueldad

Con los manifiestos y cartas sobre el Teatro de la Crueldad, Artaud da forma a lo que sería un espectáculo sustentado en estos principios. Se puede dividir, así como él mismo lo hace, en dos ramas de análisis: contenido y forma.

Respecto al contenido, él utiliza una palabra inherente a toda su obra, la crueldad, en donde esta: “(...) *será entendida en un sentido amplio y no en el que se le otorga habitualmente (...) Desde el punto de vista del espíritu, crueldad alude a rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, total*”.⁴ Y Dubatti profundiza aún más: “*La ‘Crueldad’ implica un giro epistemológico: regresar a la visión del misterio, de lo arcaico, del pensamiento salvaje, al reencantamiento del mundo, a una concepción de la vida ‘apasionada y convulsiva’*”.⁵ Pues eso quería Artaud, volver al origen, romper con la cultura y eliminar la palabra, para así dar vida a un nuevo lenguaje, un lenguaje autónomo que solo tendrá efecto en el espacio teatral. Es por eso que no quiere representar obras que estén fundadas en la palabra ni en la escritura, sino que quiere formular un nuevo idioma escénico que apunta directamente a los sentidos, que rompe el descanso de estos y que da paso al despertar del inconciente reprimido de quienes lo presencian. Es para y por esto que Artaud sentencia con fuerza que todo acto en escena será cruel y que la crueldad es rigor.

Resulta importante aquí referirnos a la labor en general de Pérez. El trabajo realizado durante toda su vida fue una muestra de perseverancia y rigor obstinado para llevar a cabo sus

³ ARTAUD, Antonin. El Teatro y su Doble. México, Grupo Editorial Tomo, 2003. 47p.

⁴ Op. Cit. ARTAUD, Antonin. 99p.

⁵ Op. Cit. DUBATTI, Jorge. 77p.

proyectos. Esto claramente se tradujo en los procesos de ensayo, en la escena y en el resultado de sus obras. Así lo comenta Marco Antonio de la Parra:

*“Andrés citaba a ensayos larguísimos. El ideal habría sido ocho horas continuadas pero sólo tenían seis y los sábados doce por seis semanas. Previamente había trabajado el texto con el autor hasta el mínimo detalle. Cuando estaba totalmente afinado, juntaba a sus actores y proponía ensayos en los cuales no sabía exactamente qué iba a hacer. (...) Las primeras horas del ensayo se entregaban a la tarea de disfrazarse y maquillarse. Hacerlo hasta que el espejo devolviera una imagen ajena, desapareciera el actor y sólo quedara el personaje”.*⁶

Pérez proponía que para trabajar en el escenario y para que los personajes realmente sucedieran, todo era importante. Llegar a la hora, limpiar el lugar de trabajo, ensayar de manera exhaustiva y estar constantemente trabajando por el montaje.

Respecto a la forma, el Teatro de la Crueldad resucitará *“(...) una idea del espectáculo absoluto, en el cual el teatro recupere del cine, la revista, el circo y la vida misma, aquello que siempre le perteneció (...) una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados para darles un nuevo sentido”.*⁷ Es un teatro de masas que habla y trata temas contingentes, poniendo en escena acontecimientos y no hombres. Este teatro es un acontecimiento en sí y no hay manera de que se repita ni se fije en palabras, puesto que el aspecto físico es relevante. Así, el actor ya no representa personajes, sino tipos y arquetipos. Se lleva a cabo en un espacio amplio, un galpón o bodega, que a su vez se transforma en un espacio total y por tanto está dirigido al hombre total, no más al hombre social. Este hombre total, se ubica al centro de la sala y es el espectáculo quien lo rodea. Hay entonces una comunicación inmediata y directa entre el actor y el espectador, no hay nada que obstaculice o impida la comunión. El Teatro de la Crueldad se ubica entre gesto y pensamiento. El gesto es signo en el cuerpo del actor y el pensamiento no es palabra, sino que gritos, quejas y entonaciones. Y cuando habla de eliminar la palabra es necesario aclarar que *“(...) Artaud no entregará sencillamente la escena al mutismo. Sólo querrá volver a situar en ella, subordinar a ella una palabra que, hasta este momento, enorme,*

⁶ DE LA PARRA, Marco Antonio. Los secretos de La Negra Ester. *Revista Apuntes*, (98):, 1998. 24p.

⁷ Op. Cit. ARTAUD, Antonin. 85p.

invasora omnipresente y llena de sí, palabra soplada, había pesado desmesuradamente en la escena teatral".⁸ Ahora, si bien Artaud apela a todos los elementos de la puesta en escena para que este teatro se realice correctamente, es sin duda el actor, aquel actor que debe llegar al trance, el pilar fundamental de su teatro, y eso se entre lee en cada línea de sus textos. Es la correcta interpretación del actor la que trae el éxito del espectáculo y es muy cierto que: "*Los actores son un Artaud multiplicado (...) Artaud es la suma de los actores*".⁹

1.1.3. Principios del actor: hierofánico y jeroglífico

El trabajo del actor en el Teatro de la Crueldad liga la vida cotidiana con la escena, estableciendo que no hay diferencia entre sí y cuya principal problemática apunta a la unión del lenguaje con el cuerpo. Así, es el cuerpo del actor hierofánico¹⁰, o sea sagrado, el lugar donde acontece este teatro y del cual podemos distinguir dos aristas: preparación y realización.

En la primera arista, "*Artaud propone que la preparación de los actores se asemeje a la de los bailarines, atletas, mimos y cantantes*"¹¹. El actor debe recibir entonces "*(...) una preparación opuesta al método usual que no les enseña a moverse ni a modular la voz como sea para hablar (el actor también puede gritar, gruñir, cantar, orar)*".¹²

En la segunda arista, para la óptima ejecución del actor, la base de todo su trabajo está en la respiración. Solo a través de ella aumenta la densidad y los sentimientos del actor, y puede así transformarse, como lo nomina Artaud, en un atleta del corazón. Para eso, debe trabajar acuciosamente sobre tres aspectos. Como ya dijimos, el espacio para el trabajo físico es fundamental, y este no se constituirá de otra forma sino que a través del gesto, el rostro y la palabra.

El actor debe realizar su trabajo como un acto irreplicable, donde vuelque todo su ser a la realización de un gesto para no transformarlo en un gesto mecánico. Son gestos simbólicos,

⁸ DERRIDA, Jacques. La Palabra Soplada. Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1989. 260p.

⁹ BRAU, Jean - Louis. El Trabajo Teatral. En su: Biografía de Antonin Artaud. Barcelona, Anagrama, 1971. 171p.

¹⁰ Cfr. DUBATTI, Jorge. Antonin Artaud, El Actor Hierofánico y el Primer Teatro de la Crueldad. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. 2(1):, 2008.

¹¹ Op. Cit. SONTAG, Susan. 29p.

¹² Op. Cit. SONTAG, Susan. 34p.

actitudes grupales e individuales “con innumerables significados que forman parte del lenguaje concreto del teatro, gestos evocadores, actitudes emotivas o arbitrarias”.¹³ Y es por eso que Dubatti aclara que “Para Artaud el cuerpo del actor opera como lugar hierofánico y como jeroglífico”.¹⁴ Y es que es hierofánico ya que su lugar, y el lugar del teatro obviamente, es sagrado, y es jeroglífico porque su cuerpo se constituye como signo, donde cada movimiento se implanta de manera autónoma y que en su conjunto forman un nuevo lenguaje. Luego Artaud profundiza, llevando su atención al trabajo del rostro y aclarando que “(...) las diez mil y una reproducciones del rostro construidas en forma de máscara podrán titularse y catalogarse de tal modo que intervengan directa y simbólicamente en el lenguaje concreto de la escena, con independencia de su utilización psicológica particular”.¹⁵ Y es que Artaud, pretende que el actor rompa con las figuras conocidas y se transforme y de vida a una nueva lengua, a un nuevo teatro. Eso sin duda repercutirá en la desfiguración de su rostro, en desconocerse en la escena, en poder realizar un gesto y una máscara irrepetibles en el tiempo.

Algo muy similar a lo que describe Artaud es lo que relata Willy Semler en relación al trabajo realizado en “La Negra Ester”:

*“Le ha pasado a usted que cuando actúa muy cómodo y muy identificado con el personaje y muy inspirado y muy etc., etc., logra un registro interno, una sensación en la columna o en el estómago quizás. Ese registro está además directamente asociado con estados del alma, simples y complejas pero únicos; y como si fuera poco tienen consecuencias en las posiciones y usos externos del cuerpo y en gestos claves e identificables del rostro; bueno, algo así es la máscara”.*¹⁶

Entonces, en Artaud, es así como de manera orgánica, pero no cultural, aparecerá la voz, el sonido y finalmente la palabra re significada. Lo que él quiso fue dar vida a una escritura de la fonética, en donde cabe el grito, las onomatopeyas, las expresiones y los gestos, o sea, una gramática de la crueldad. Y si aparece la palabra, que no quede limitada “únicamente a expresar

¹³ Op. Cit. ARTAUD, Antonin. 92p.

¹⁴ Op. Cit. DUBATTI., Jorge. 75p.

¹⁵ Op. Cit. ARTAUD, Antonin. 92p.

¹⁶ SEMLER Willy. La Negra Ester. Revista Apuntes. (98):, 1998. 7p.

*lo que ya es claro y sabido, sino servir también para descubrir lo oscuro, lo desconocido, lo misterioso”.*¹⁷

Finalmente, dos grandes contradicciones despierta la poética de Artaud. La primera la sostiene Derrida, cuando cuestiona el hecho de querer eliminar la palabra y sin embargo sostenerse en ella para plantear toda su idea sobre el Teatro de la Crueldad. La segunda la sostiene Brau y es que cómo se puede negar de la improvisación, cuando no se está de acuerdo con la repetición. ¿Cómo se puede dar vida a este arte teatral?

Sensato cuestionamiento frente a su postulado, sin embargo, Derrida sale a su auxilio respecto a lo que Artaud siempre soñó: *“Restaurar el Peligro despertando la Escena de la Crueldad: esta era al menos, la intención declarada de Antonin Artaud”.*¹⁸

¹⁷ Op. Cit. BRAU, Jean - Louis. 151p.

¹⁸ Op. Cit. DERIDA, Jacques. 242p.

1.2. Brecht y el actor. Un hombre entre hombres.

Brecht entiende al hombre como un ser social, el cual se conforma a partir de un flujo de acontecimientos en transformación y permanente contradicción. Con esto, el hombre estará determinado por el momento de la historia en el que le ha tocado vivir, y sobre todo, el lugar que ocupa dentro de esta.

Tomando lo anterior, la historia tendrá multiplicidad de lugares desde los cuales ser observada. Brecht escoge aquel que habla de la lucha de clases, la miseria humana y principalmente de la explotación del hombre por el hombre, y para esto, utiliza el teatro como medio a través del cual dar vida a este lugar, buscando poner en tensión la diversión atribuida al arte dramático frente a una reflexión crítica que opera dentro del mismo. Brecht no pretende hacer del teatro un lugar de culto, estableciendo la seriedad de la reflexión por sobre la diversión, como en reiteradas ocasiones se le ha malinterpretado, ya que esto significaría desplazar el lugar festivo del teatro hacia uno netamente intelectual, en este caso, asociado al plano político:

"Desde que el mundo es mundo, el propósito del teatro, como el de todas las otras artes, consiste en divertir a la gente (...) También sería equivocado imponerle la obligación de enseñar, o bien, enseñar cosas más útiles que el saber que se mueve agradablemente, tanto del cuerpo como del espíritu (...) Menos que ninguna otra cuestión la recreación tiene necesidad de justificación".¹⁹

Lo que Brecht pretende es tomar esta diversión y a partir de la misma dar lugar a la crítica, la *diversión* por tanto, será entendida como la posibilidad de tener dos versiones, dos espacios desde los cuales narrar una historia: uno vinculado a la narración en cuanto estructura dramática (la fábula) y otro como el lugar en que se devela el fondo de la misma, donde se entreve el origen de las contradicciones que atraviesan esa fábula y el por qué de las decisiones que determinan a sus personajes.

Para comprender las ideas de Brecht respecto al teatro, es necesario desprenderse de la visión predominante que ha ocupado desde finales del siglo XIX, aquella vinculada al drama

¹⁹ BRECHT, Bertolt. Breviario de Estética Teatral. Buenos Aires, la Rosa Blindada, 1963. 16p.

burgués, en el cual prima la psicología de los personajes por sobre la fábula. Este estilo pone énfasis en los conflictos individuales del ser humano por sobre las problemáticas sociales. El drama burgués está asociado principalmente a la corriente del realismo y toda su "ideología artística", determinando la forma en que dramáticamente se estructura la obra hasta el estilo actoral que se utiliza. Es en respuesta a esta tendencia que Brecht formula lo que se conoce como Teatro Épico, rechazando las formas del teatro burgués para dar paso a una nueva manera de comprender y hacer teatro, en el que las problemáticas sociales de la época son la fuente de creación de este, entendiendo al arte como herramienta social con la cual generar cambios. Es por esto que se desprende que la característica esencial del Teatro Épico reside quizás en que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. El espectador no debe identificarse con los personajes sino discutirlos.²⁰

La nueva mirada desde la que trabaja Brecht está sustentada en un lugar político, vinculada principalmente al Marxismo, atribuyéndole al teatro una función social concreta: hablar de las miserias que durante siglos ha sufrido la clase explotada y cuestionar, a partir de la lucha de clases, el lugar que estas han tenido dentro de la sociedad. Brecht, al identificar estas problemáticas como pertenecientes a una clase, ya no entenderá al sujeto en su calidad de "individuo", sino más bien como parte de un grupo, es decir, se entiende al hombre como sujeto social. Por tanto, de esta idea se desprende el lugar en que Brecht va a poner el énfasis dentro de sus obras, ya no en la psicología de los personajes, sino en la narración. *"(...) ya no hay drama, sino una narración, una leyenda que cuenta las dificultades sociales, cotidianas que uno tiene que vivir como hombre"*.²¹

1.2.1. El teatro de la era científica

Para Bertolt Brecht, el Teatro Épico es el teatro de la era científica, aquel que responde a un momento histórico en que la ciencia se posa como nuevo paradigma, terminando o más bien trasladando la comprensión del mundo desde lo filosófico hacia lo que es "puramente real". El teatro de la era científica será el arma a través de la cual se despierte el ejercicio de aquello que

²⁰ Cfr. BRECHT, Bertolt. Escritos Sobre Teatro. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1970. 37p.

²¹ DESUCHÉ, Jacques. La Técnica Teatral de Bertolt Brecht. Barcelona, Editorial Oikos-Tau, 1968. 67p.

antecede a la crítica: la duda.

Brecht considera que el ojo de la ciencia se ha posado sobre la naturaleza, a partir de la observación de esta como único objeto de estudio, dejando olvidado aquello que él estima tan o más importante como es el ámbito de las relaciones humanas, la sociedad y sus transformaciones. La tarea del teatro de la era científica será develar eso que está teñido por la ignorancia y situado en la penumbra, poniendo en cuestión las relaciones del hombre, las contradicciones a partir de las cuales estas se generan, y por sobre todo la manera en las que operan dentro de una sociedad determinada por la lucha de clases. Por esta razón, es que entenderá al teatro como lugar en cual posar este ojo científico para develar y dar vida precisamente a estos acontecimientos. *“Su marxismo le conduce a pensar que el teatro de la época de la ascensión del proletariado debe, también, (como lo ha hecho el saber científico) liberarse de la magia de las supersticiones irracionistas. Tiene que utilizar una técnica precisa, objetiva, científica, de análisis y de comprensión de la realidad social”*.²² A partir de esto, Brecht desarrolla su técnica teatral, en la cual cada uno de sus componentes, desde el actor hasta la composición musical, estará en función de llevar a cabo esta idea.

1.2.2. Principios del actor: extrañamiento y gestus social

El Teatro Épico (o de la era científica), no está planteado solo como un proyecto de carácter artístico, sino más bien y tal como lo hemos señalado anteriormente, viene a completar un pensamiento político, una manera de comprender la sociedad. Un actor Brechtiano, en este sentido, debe tener un carácter político, y no referido a un plano intelectual necesariamente, sino más bien, respecto al discurso a partir del cual se desprende su creación, *“el actor Brechtiano es un hombre que se asombra y nos asombra (...) No monstruo sagrado sino hombre entre hombres, que sugiere a sus semejantes un juicio, los invita a una discusión y suscita la réplica”*.²³ El teatro, para Brecht, debía transformarse en un hecho político. Esto último tiene directa relación a la forma en que Andrés Pérez sienta sus bases teatrales. Fue durante los años 80, en plena dictadura, cuando Andrés Pérez decide tomarse las calles de Santiago para denunciar todo aquello que estaba

²² Op. Cit. DESUCHÉ, Jacques. 84p.

²³ WEIDELI, Walter. Bertolt Brecht. México, Fondo de Cultura Económica. 98p.

sucedendo y de esa manera reivindicar el rol del artista, de aquellos que no formaban parte de la oficialidad del régimen. Es aquí que funda el TEUCO, tal como anteriormente hemos señalado. La calle surge como el lugar de resistencia y la representación callejera, por tanto, se transforma en un hecho político. El TEUCO y los actores que la conformaban, eran concientes del lugar en el cual estaban trabajando y del objetivo que perseguían. El rol del actor en esta compañía, está próximo a la idea que tiene Brecht respecto a este, es decir, su compromiso con el trabajo está más allá del acontecimiento teatral, sino más bien, enraizado a una función política y social.

La primera tarea del actor, será borrar todo aquello que adquirió o trae consigo respecto a la manera de percibir y construir un personaje, ya que esas formas, en su mayoría, corresponden precisamente al lugar que Brecht pretende rechazar, para indagar y dar pie a otras nuevas que tengan relación y se ajusten a lo que él plantea y espera del teatro. Tal como podemos ver, el actor en Brecht, tendrá que nutrirse de una nueva forma de construir un rol, primordialmente a partir de datos concretos, contenidos en la obra y no a través de deducciones psicológicas respecto al perfil de un personaje, es decir, el actor descubre al personaje en la medida que se va desnudando a lo largo del relato. La fuente de creación de los actores en el Teatro Épico, por consecuencia, será la realidad absoluta, el hombre tal cual se presente. *“Pero ¿con ajuste a qué puntos de vista o en beneficio de quién o de qué objetivo va escogiendo el actor los rasgos? (...) Los seleccionará pues desde afuera, desde el punto de vista del mundo exterior, del medio, desde el punto de vista de la sociedad”*.²⁴

Brecht incluye dentro de su técnica teatral, herramientas concretas desde las cuales enfrentar la actuación. Destacaremos dos de ellas por considerarlas elementos que sin duda definen y determinan en gran medida la impronta actoral del estilo de Bertolt Brecht, nos referimos a los conceptos de extrañamiento y gestus social.

El efecto de extrañamiento (o distanciamiento como otros prefieren nominarle), es el elemento central de la propuesta teatral de Bertolt Brecht. En este reside u opera más bien, en el espacio de la reflexión crítica a la que Brecht hace tanto hincapié. Brecht va a entender la representación distanciadora como aquella que hace que un objeto usual o familiar se transforme en algo extraño, y a partir de esta distancia que se genera, contemplar ese acontecimiento que

²⁴ BRECHT, Bertolt. Escritos Sobre Teatro. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1970. 20p.

nos resulta tan conocido desde una mirada crítica. La función que le es atribuida a esta herramienta escénica, Brecht la entiende desde un lugar político, ya que es a partir de esta que se develan las problemáticas e injusticias que atraviesan a la sociedad y con esto, la necesidad de transformarla. Esta distancia a la que apela Brecht, por parte tanto del espectador como del actor, es entonces la oportunidad de cuestionar aquello que creemos inmutable.

Este lugar lejano desde el cual entender la narración teatral hace referencia a la nula necesidad que tiene el actor de emocionarse en escena, mientras él no tenga necesidad de este efecto, el espectador tampoco la tendrá, dando pie a lo que Brecht entiende como la única función del actor dentro del teatro: hacer comprender al espectador. Buscar la comprensión será la tarea del actor Brechtiano, por tanto este se convierte en el relator de la historia y no en quien la vive. *“El actor debía obrar como un mirón que describe un accidente; debía recordar sus primeras reacciones ante el personaje a quien representa y conservarlas frescas, encararlo desde un punto de vista socialmente crítico (...) tratar el relato no como ampliamente humano, sino como histórico, único”*.²⁵

Por último, el efecto de extrañamiento no persigue que el espectador se afecte emocionalmente con el personaje, lo que no significa en ningún caso mantener distancia de lo que a este le suceda, sino más bien, que el actor es consciente de su condición de actor así como también lo es el espectador.

Por otro lado, el gesto en Brecht es la herramienta a través de la cual se comprende y se construye un personaje. El trabajo actoral con el gesto se establece a partir del contacto con la realidad, con la vida misma, ya que este será el lugar del cual el actor en Brecht se nutre de lo que se conoce como gestus social.

El gestus social, es la reducción de lo esencial de un personaje traducido a una forma física clara y precisa, por tanto, esto implica la tarea de dejar fuera todo aquello que podríamos denominar como la psicología de los personajes, para dar fuerza a aquello que se devela como parte original de los mismos. Luego de que el actor logra descifrar ciertas características que

²⁵ WILLET, John. La Teoría. En su: El teatro de Bertolt Brecht: un estudio en ocho aspectos. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963. 262p.

componen su personaje, deberá traducirlas al lenguaje gestual y con esto, agrupar un número de gestos que paulatinamente irán construyendo un patrón.

Brecht a partir de lo que denominó como *gestus*, instaura en el teatro una nueva forma de enfrentar la actuación, más bien, un nuevo lenguaje actoral. Ya no será la palabra lo que nos hable de los personajes, sino tan o más importante será la forma en que los personajes se nos presentan, la conducta de estos en cuanto a su movimiento físico y cómo a partir de esto se desenvuelve en la escena. *“Lo gestual es uno de esos aportes geniales de Brecht. Lo descubrió del mismo modo en que Einstein descubrió su famosa fórmula. Según esto, el lenguaje, que según el propio Goethe considera el recurso principal del teatro, es decir, la palabra hablada, no es en realidad el lenguaje del teatro. (...) El lenguaje del teatro es el gestus, una creación léxica de Brecht”*.²⁶

La importancia que tiene Bertolt Brecht en la historia del teatro radica en varios aspectos, uno de ellos es que logra hacer de la práctica teatral un lugar palpable desde el cual instalar la crítica y generar cambios, por otro lado, actoralmente da cabida a nuevas formas desde donde enfrentar la actuación y la construcción de un personaje, y por último, hace del artista un sujeto consciente de la importancia de su rol dentro la sociedad.

²⁶ WEKWERTH, Manfred. Teatro de Brecht: una respuesta a nuestro tiempo. Revista Conjunto. (132):, 2004. 11p.

1.3. El teatro Noh y el *hana*

La palabra *Noh*, se traduce como talento o habilidad, esto asociado con el arte dramático, puede interpretarse como la habilidad o talento de representar ante un público.

La compleja historia que conforma a Japón, hace que los orígenes en que se encuentra esta danza tradicional, sean igualmente difíciles de abarcar en cuanto a la precisión de su nacimiento. Las constantes influencias provenientes de todas las regiones cercanas, hacen concluir que esta práctica teatral es el resultado de distintas influencias artísticas. Más adelante, con la aparición de Zeami, el maestro más influyente de este arte, será reconocido por el nombre de Teatro Noh.

Principalmente el Noh es una danza que tiene su origen a partir de dos danzas antiguas de oriente, como son el *Gigaku* y el *Bugaku*. La primera, asociada a los templos religiosos budistas y la segunda, a las cortes imperiales y la aristocracia. En ambas expresiones el elemento que caracterizaba la representación era la utilización de grandes máscaras de madera, las cuales se conformaban a partir de variados tipos de expresiones faciales.

La consolidación del Noh como arte, se remonta al año 1380, momento en que Japón estaba estructurado y gobernado políticamente por la clase guerrera. Esta clase tenía una especial preocupación por el desarrollo de las artes, por tanto, serán parte influyente en el surgimiento del Teatro Noh, ya que estas prácticas eran financiadas y promovidas por estos.

El afianzamiento de este estilo teatral es atribuido al actor japonés Kan'ami, impulsor de nuevas técnicas y formas artísticas que resultarán ser las bases del Teatro Noh. Pero será su hijo Zeami, quien se encargará de teorizar el aprendizaje y estudio con que Kan'ami trabajó y sintetizar o perfeccionar, en distintos escritos, las técnicas que le han sido transmitidas, escritos que resultan ser la fuente principal de conocimiento y estudio hasta nuestros días respecto al Noh.

Dentro de las características que constituyen a este teatro, se encuentra la música – canto, la danza – gesto y la máscara.

La música en el Noh ocupa un lugar fundacional, ya que como hemos mencionado, la representación está directamente asociada con la danza desde su origen. Escénicamente, la música está a cargo de una orquesta compuesta por alrededor de ocho músicos, quienes en general se forman en la misma escuela que el actor principal (*Shite*). La composición musical se estructura a partir de dos elementos: la parte instrumental (*Hayashi*) y la parte vocal o canto (*Utaï*). La primera, está a cargo de la orquesta y tiene la función de acompañar la acción y la segunda es utilizada, según el pasaje de la obra, por los músicos como por quienes interpretan el drama. En el Noh, el canto y el trabajo vocal se realizan con la voz natural. La particularidad en la emisión del sonido se debe a que “*usa siempre una respiración diafragmática que, apoyándose en el pecho y la cabeza, hace resonar la emisión en el interior de la cavidad oral (en la garganta diríamos), resultando un sonido intenso, gutural, como atragantado*”.²⁷ Tres son las intervenciones principales que tiene este elemento en el transcurso de la obra y están relacionadas a la entrada del actor en escena, a sostener el canto de este y por último acompañar la danza del *Shite*. Finalmente la música tiene funciones claras dentro de un drama Noh, tales como presentar las escenas, describir paisajes, comentar la acción y por último narrar los estados emocionales del *Shite* en el momento en que está realizando alguna danza.

Esta danza a la que se hace referencia, está estructurada a partir de una coreografía predeterminada, la cual a su vez está compuesta por posturas básicas (*Kamae*) y patrones (*Kata*). Los *Katas* son gestos transformados en unidades de movimientos, que combinados con los *Kamaes* conforman distintas coreografías a partir de las cuales narrar el drama o el estado del personaje. De aquí se desprende la idea de la codificación al interior de una obra de Teatro Noh. El modo en que el Teatro Noh comprende el gesto, no tiene relación solo con la perfecta ejecución de este, sino más bien, el gesto existe a partir del principio de la reducción hacia lo esencial de este mismo. Es esta reducción esencial la que conduce hacia la estilización del movimiento en escena. Estos gestos tienen distintas formas de clasificarse: realistas, simbólicos y abstractos. Los movimientos o danzas, están organizadas rítmicamente a partir del principio de *jo*, *ha* y *kyu*, que respectivamente se traduce como la acción suave del comienzo, la tensión y por último el clímax. Estos principios rigen tanto la ejecución actoral como el desarrollo de la

²⁷ ZEAMI. Fushikaden: tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas Noh. Edición y traducción del japonés de Javier Rubiera e Hidehito Higashitani. Editorial Trotta, Madrid, 1999. 56p.

historia en general, “*basándose en la premisa de que jo – ha - kyu es el ritmo natural de la vida humana*”.²⁸

El tercer elemento incluido en este tipo de teatro es de suma importancia, sino, el más importante: la máscara. El drama Noh está vinculado primordialmente a los dioses y la máscara es entendida como la presencia de los dioses en el escenario. El *Shite* es el único de los actores que utiliza máscara, de aquí se desprende la visión del Noh como un teatro que tiene un solo protagonista. El trabajo del actor con la máscara se relaciona con la precisión en el gesto y el estudio acabado sobre esta para lograr una correcta utilización. Por ejemplo, el actor expresa la alegría inclinando la máscara hacia arriba, gesto conocido como “iluminar la máscara” (*omote o terasu*), o tristeza “nublando la máscara” inclinandola hacia abajo (*omote o kumorasu*). Existen alrededor de cien tipos distintos de máscaras, las cuales se pueden agrupar en tres tipos: las de expresión exagerada, las de corte realista y finalmente aquellas que expresan alguna emoción, conocidas como simbólicas. Por último, las máscaras deben ser concebidas a partir de una “expresión inexpresiva”, quiere decir que este objeto sea capaz de contener todos los estados emocionales, ya que recurrentemente el actor debe transitar por distintas emociones utilizando una sola máscara.

1.3.1. Principios del actor: el camino hacia la iluminación

El carácter ritual que se desprende de la cosmovisión del Teatro Noh, hace del actor un ser particular. Este no representa tan solo un artista sobre escena, sino que es el médium, quien tiene la tarea de lograr florecer la magia en un drama de este estilo.

La especialización de un actor, dista relación con las categorías en que estos se dividen, encontrando tres tipos de actores: *Shite*, *Waki* y *Kyosen*.

Shite significa “el que actúa”, por tanto, es considerado el protagonista o actor principal del drama; el *Waki* cumple la función de ser el antagonista de la historia, y por lo general, está

²⁸ Op. Cit. ZEAMI. 58p.

representado en un sacerdote. Ambas categorías son consideradas de importancia dramática, ya que es a partir de estos personajes que se cuenta la fábula. El *Shite* representa el aspecto activo, positivo (yang) y el *Waki* lo contrario (pasivo, oscuro o ying). Será la equilibrada complementación de estos lo que le da armonía a la representación.

Junto con esto, existe otro tipo de actor dentro del drama Noh denominado *Kyosen*, este se desarrolla dentro de la representación Noh y funciona como entremés o farsas de corte medieval entre las piezas del Noh. Las pequeñas representaciones de los *Kyosen*, están destinadas a romper la tensión dramática que ha dejado el drama Noh y en ocasiones, cuando no se realizan estos entremeses, actúan como pueblerinos o campesinos dentro de la obra. Cuando los *Kyosen* ocupan estos personajes, son los encargados de narrar lo que ha contado el *Shite*, o el coro en su defecto, pero con palabras simples, cercanas al carácter de sus personajes. Existe un último tipo de actores dentro del Teatro Noh llamados *Tsure*, quienes funcionan como acompañantes del protagonista o del *Waki*.

Los distintos personajes que se encuentran en esta forma teatral, han sido reducidos hasta llegar a aquellos estrictamente necesarios. Zeami identificaba alrededor de ocho tipos de personajes importantes, de los cuales quedan hoy solo cinco: el viejo, la mujer, el guerrero, el loco y el demonio.

Para cada una de las categorías actorales (*shite*, *waki*, *kyosen*), existen escuelas especializadas, en las cuales los actores se forman desde muy temprana edad. El carácter tradicional que es atribuido al Teatro Noh, hace que esta práctica sea llevada a cabo no tan solo por el estudio de los escritos que han dejado sus maestros, como Zeami, sino que tiene igual de importancia la transmisión oral del conocimiento.

La figura del maestro es esencial en el aprendizaje de un actor de Teatro Noh, por esta razón muchas veces es considerado un teatro de familias, o clanes a los que es difícil acceder.

El entrenamiento de los actores comienza en la niñez, en esta etapa se potencia el carácter lúdico del teatro, dejando que los principiantes se desenvuelvan con el talento y la creatividad que traen consigo. Más tarde, comienza el aprendizaje de algunas técnicas

específicas, como son la música, el canto y algunos gestos codificados. Con esto, los estudiantes comienzan a comprender la filosofía del Noh. A la edad de diecisiete o dieciocho años, los actores han perdido la “primera flor”, asociada a la niñez, es aquí donde comienza la formación puramente tal de un actor de Teatro Noh, teniendo como objetivo el aprendizaje de las formas y estilos de actuación que lo componen. Cuando el actor ha pasado esta etapa y está cercano a los veinticuatro o veinticinco años, se conoce como la etapa de la consolidación de la técnica, ya que su cuerpo y su voz están definidos y son herramientas que él debe entrenar. Luego, habiendo pasado una vida sobre el escenario, cuando un actor cumple los cincuenta años y de aquí en adelante, se produce el decaimiento de la flor. Zeami en esta etapa hace la distinción entre aquellos que entrenaron su flor y otros que en definitiva no hicieron lo suficiente como para no perderla. Aquellos que mantienen viva la flor o *Hana*, nunca la perderán, ya que se encargaron de hacerla florecer dentro de ellos, por tanto, esa flor es la verdadera.

1.3.2. El *hana*

Al interior del Teatro Noh, se pueden encontrar un sin fin de conceptos asociados a la práctica y la forma en que este se debe llevar a cabo. Sin duda la idea del *Hana* (flor), es una de las más complejas, ya que está vinculada a la belleza del actor en escena, con esto “*Hana se refiere al momento del florecimiento del arte del actor, arte que brota en su interior y se muestra ante un público que lo reconoce como ‘belleza’, sorprendido por su interés y su novedad*”.²⁹

Zeami reconoce distintos tipos de flores y principalmente hace referencia a aquellas que son estacionarias, es decir, las que florecen en algún momento específico y luego desaparecen. Esta alegoría que se hace en torno a las flores dentro del trabajo del actor, está vinculada con el entrenamiento y la perseverancia en el aprendizaje que ha puesto el actor durante su vida.

Para hacer florecer esta flor verdadera o *hana*, el actor debe conocer de manera perfecta todos los secretos de su arte, he aquí la importancia del estudio y el constante entrenamiento que debe tener el actor. “*Este propósito de intentar dominar a fondo todos los tipos de imitación*

²⁹ Op. Cit. ZEAMI. 68p.

*será, por así decirlo, la semilla de la flor. Es decir, si se quiere conocer la flor, primero hay que conocer la semilla. La flor será el corazón y las semillas serán la técnica”.*³⁰

Dentro de este aprendizaje al que hace referencia Zeami para alcanzar el *hana*, encontramos dos nociones de trabajo que podrían ser considerados como la base práctica de este florecimiento, el *Monomane* (imitación) y el *Yugen* (belleza). Para Kan’ami, la técnica y la belleza en la interpretación del Noh, radica en el *monomane*, esto quiere decir, la perfecta imitación de algo. Esta mimesis no está relacionada a una idea realista, sino más bien, a extraer la esencia de lo imitado y representarlo estilizadamente en el escenario.

Zeami no descarta al *monomane* como forma o camino para alcanzar el *hana*, sino que lo complementa con lo que se ha denominado como *yugen*, entendido como el misterio, la gracia, la elevación y la belleza en la interpretación. Por tanto, *monomane* y *yugen* son caminos por los que el actor debe transitar para alcanzar el florecimiento verdadero de su arte. De alguna manera este concepto oriental reconocido como el florecimiento del actor en escena, está vinculado a lo que Andrés Pérez nominaba como “evidencia”. Esto era presenciar el momento en que el personaje finalmente aparece en la escena:

*“La evidencia indicaba la aparición del personaje. Era la categoría que definía la particular expresión de un sentimiento por un actor, el instante mágico de las apariciones. El encuentro de un otro. El aparente final de un viaje. El nacimiento de una máscara. Todo ello podía ser la evidencia: algo demasiado mágico, casi imperceptible y concreto a la vez, ante lo cual experimentábamos la sensación de lo inefable”.*³¹

³⁰ Op. Cit. ZEAMI. 126p.

³¹ DIÉGUEZ, Ileana. Viaje a la Máscara. Notas de un taller. *Revista Apuntes*. (122):, 2002. 116p.

1.4. Teatro Kabuki

El Teatro Kabuki nació a principios del siglo XVII a orillas del río Kamo en Kyoto. En contraste con el Teatro Noh, el teatro de la corte, el Kabuki nació entre prostitutas y comerciantes y paradójicamente, una sacerdotisa, Okuni, fue su fundadora. Líder de una compañía teatral donde hombres interpretaban a los personajes femeninos y las mujeres interpretaban los personajes masculinos, presentaban ante el público danzas y obras dramáticas sencillas. Sin embargo, era sabido que las mujeres eran en su mayoría prostitutas, además el carácter exótico y erótico que generaban, junto con el poder militar que negaba la presencia de las mujeres en el escenario, dieron fin a la participación de las mujeres. Así, este teatro se transforma en un teatro solo de hombres, en donde serán estos los que tendrán que interpretar los personajes femeninos, dando vida a la figura del *onnagata*. Años más tarde se prohíbe la participación de hombres jóvenes, por lo cual este teatro perdía un elemento que jugaba a su favor. Hasta ese momento, el Kabuki se llevaba a cabo de la siguiente manera, el jefe de la compañía daba una síntesis del argumento, asignaba a cada actor un personaje y se improvisaba hasta que se construía toda la obra, pero este perdió su fuerza y debieron potenciar su trabajo. Lo realizado hasta entonces, ya no era suficiente para sostener un espectáculo y deciden fortalecer las obras de manera que se transformen dramáticamente interesante.

La primera influencia y sin duda elemento fundamental es la danza. Los movimientos del Kabuki surgieron a partir del Teatro Noh, el folklor japonés, la danza popular llamada *zokkyoku* y el movimiento de las marionetas del teatro de marionetas. Así, no resulta casual que el primer artista en aparecer para la formación de actores de Kabuki fuese el coreógrafo, abriendo muchas escuelas de danza Kabuki e impartiendo clases a todos los sectores para la masificación de este arte. Fueron estos elementos los que dieron la forma, o sea el *kata*, al Kabuki, que se mantiene y transmite hasta el día de hoy: *“Los Japoneses usan la palabra kata, que literalmente significa forma, cuando hablan de los parlamentos de los actores y los movimientos en el escenario. El término se extiende para abarcar las propiedades del escenario, vestuario, pelucas, maquillaje, puesto que en el Kabuki estos no son solo elementos decorativos sino que ayudas necesarias para la técnica del actor”*.³²

³² SCOTT, A. C. The Actor's Technique. En su: The Kabuki Theatre of Japan. Londres, Geoge Allen & umnin Ltd., 1995. 105p. Traducción de Úrsula Hellberg.

El Kabuki pone al actor en el centro de su arte. Este se forma desde temprana edad en la escuela donde seguramente participan la mayoría de los miembros de su familia. No es raro que actúe un padre y un hijo en la misma obra. El entrenamiento es riguroso, lo primero que aprende es la danza clásica y luego los movimientos de los personajes femeninos. Este sistema de aprendizaje está basado en la imitación. El aprendiz debe controlar su cuerpo y manejar sus habilidades con gracia y facilidad³³. A diferencia de occidente, el principiante debe aprender a la perfección aquellas figuras que han sido transmitidas de generación en generación y en realidad, cuando el actor ya ha alcanzado una cierta maestría, es cuando se le permite cambiar, en pequeños detalles, la forma de interpretar cierto rol. Además de la formación en danza que es sumamente importante, el actor debe trabajar su voz, tener una buena dicción, resonancia y claridad en el decir para que los diálogos se puedan entender. Finalmente, debe tener una habilidad en la utilización de los vestuarios. Esto se acentúa aún más para aquellos actores que interpretan a los *onnagatas*. Sin duda que el trabajo de un actor de Teatro Kabuki podría clasificarse dentro de los más arduos. Está de seis a ocho horas en el escenario y su vida transita principalmente en el teatro y lugares aledaños.

1.4.1. Principios del actor: *kumadori*, *mie* y *onnagata*

Como hemos visto, diversas son las herramientas para la formación de un actor de Teatro Kabuki. Además de muchas horas de entrenamiento y una perseverancia inherente, debe aprender a trabajar su cuerpo, manejar su voz, aprender a usar un vestuario que incluye el traje, pelucas y maquillaje. De todos estos elementos, resulta importante rescatar tres ejes que son fundamentales dentro de la técnica del actor en el Kabuki.

El primer eje seleccionado es el *kumadori*. Este, que le da importancia a las sombras del rostro, es el maquillaje utilizado por el actor Kabuki y se constituye como una suerte de máscara sobre el rostro del actor para exagerar los músculos de la cara. De esa forma, la tensión en la expresión facial se mantiene, además ayuda a la construcción de su apariencia y a la definición

³³ Cfr. EARLE, Ernst. *The Actor*. En su: *The Kabuki Theatre*. Honolulu, University Press of Hawaii, 1974. 177p.

del carácter de su personaje.³⁴ Se utiliza para los personajes buenos y malos y si bien no es realista, se puede entrever la realidad humana detrás del maquillaje. Generalmente se construye con toda la cara blanca y líneas gruesas de color rojo o negro alrededor de las cejas, mejillas, ojos y boca. Sin duda la gran influencia de esta técnica recae en la pintura japonesa en donde se pueden encontrar similitudes evidentes. Hay distintos tipos de maquillaje, que son utilizados para los personajes y que se les asigna a cada uno un nombre. Así, cuando el actor está completamente listo para actuar, entra a una pequeña sala, justo al final del *hanamichi*, camino de la flor, en donde hay un espejo. Ahí el actor se mira para poder absorber el carácter de su personaje desde el exterior hasta llegar a su interior.

Al pensar en el *kumadori* es imposible no recordar el maquillaje utilizado en muchos montajes de la segunda y tercera etapa de Andrés Pérez. Quizás el más característico es el de “Madame de Sade” y “La Negra Ester”, pero también en “Noche de Reyes”, “Ricardo II” y “Nemesio Pelao, qué es lo que te ha pasao?” podemos ver que el maquillaje acentúa la emoción y a su vez refleja la esencia del personaje. Como dijimos anteriormente el trabajo de maquillaje formaba parte fundamental del procedimiento para empezar a ensayar. El actor debía vestirse y maquillarse, solo así encontrarían los personajes que andaban buscando.

Como segundo punto, la idea del Kabuki es que la obra se pueda constituir por los actores en cada momento como si fuese una pintura. Es por esto que el *mie*, pose, ayuda a acentuar esa cualidad. Este denota un momento importante de la actuación, donde el actor permanece durante algunos segundos en una posición específica, conocida por actores y espectadores, en donde todo su cuerpo y atención, está enfocado en generar esa posición de manera perfecta. “*El mie es una técnica usada por los personajes buenos y malos quienes así enfatizan sus sentimientos y emociones*”.³⁵ Habiendo diversos tipos de *mie*, el objetivo principal es que el actor se imponga frente al público con todos sus recursos. La expresión facial, los ojos y las manos también son importantes y forman parte de esta pose no realista, que luego de realizarla se continua con la obra. Este instante se considera como un momento cumbre de la actuación y le sirve para aumentar su atractivo estético.

³⁴ Cfr. Op. Cit. SCOTT, A. C. 122p.

³⁵ Op. Cit. SCOTT, A. C. 107p. Traducción de Úrsula Hellberg.

Finalmente, el último elemento está centrado en la figura del *onnagata*. Este, entendido como el actor que interpreta personajes femeninos, nació como una necesidad y hoy es símbolo de su tradición. El actor *onnagata* no interpreta a una mujer, sino que la femineidad y los encantos femeninos, y que por cierto, una mujer no es conciente de poseerlo. Solo se puede interpretar la femineidad en tanto no se es mujer puesto que un hombre es el que puede captar la diferencia y generar una imagen más cercana. Esta figura es símbolo de una de las características más rigurosas de la formación del actor Kabuki. En el siglo XVIII, los *onnagata* se comportaban durante todos sus quehaceres como una mujer. Durante años se dedicaron solo a realizar actividades de mujeres japonesas, costumbre que actualmente ya casi no se practica. Antes, no se podía ver a un actor *onnagata* vestido como hombre, y si era casado debía tener sumo cuidado que no lo vieran. El *onnagata* conoce a la perfección a su objeto de representación, resultado de un estudio que se ha llevado durante años por sus antepasados. El actor consigue la solidez en su actuación cuando fuera del escenario también se comporta como mujer, puesto que la idea no es hacer conciente el hecho de interpretar a una mujer, sino de interiorizarse hasta el punto que el actor sea capaz de expresar la belleza femenina sin negar su energía y cuerpo masculino. Es necesario decir que dentro del Kabuki, a su vez, hay diversos tipos de personajes femeninos. Están las jóvenes doncellas, princesas y cortesanas, y también señoras de mayor edad, algunas de alto rango de la sociedad, otras casadas de clase media, mujeres ancianas y un personaje que no es tan frecuente llamado *onnabudoo*, en donde la mujer se comporta como un guerrero y resulta más importante que el héroe de la obra. Tan fuerte es la presencia del *onnagata* que deslumbra al público hasta el día de hoy. A diferencia del resto de los personajes, el maquillaje para el *onnagata* es totalmente distinto al *kumadori*. Este pretende mostrar la belleza y apariencia femenina ideal. El más común es aquel que presenta la cara de la mujer de forma ovalada con la boca pintada muy pequeña. En el caso del *mie*, también hay una variación para las mujeres, se utiliza generalmente para personajes sobrenaturales y personajes con naturaleza audaz.

Fue esta figura la que inspiró el trabajo realizado en “Madame de Sade” de Pérez. Él mismo aclaró su decisión escénica y estética para aquel montaje:

*“Esta obra no puede no ser transgresora. Cualquier intento por suavizar ‘Madame de Sade’ sería una traición a Sade y Mishima. Para mi no es ninguna novedad que hombres interpreten a mujeres porque está dentro de la tradición del teatro. Es propio que un actor encarne algo que no es. Además, como el autor es un japonés, Yukio Mishima, es mi forma de acercarme a la tradición de los onnagata, actores que se especializan en interpretar a mujeres”.*³⁶

Para él, esta figura era cercana, también aparecía en Shakespeare, donde los hombres también interpretaban los personajes femeninos, y fue en “Noche de Reyes” donde uno de sus actores tuvo que interpretar a Viola en unas funciones en Alemania.

Además es importante observar ese proceso de transformación al que se somete el *onnagata* puesto que es una operación similar a la que se someten los actores para empezar a trabajar en el escenario. Manuel Peña recuerda su trabajo realizado en “Noche de Reyes” y “Ricardo II”: *“Después de hacer un training físico y otro vocal, leíamos la escena que se trabajaría ese día. Todos escogíamos el personaje que nos interesaba y nos daba tiempo para vestirnos y maquillarnos. Todo esto nos tomaba unas tres horas. Después, al escenario”.*³⁷

Sin duda, mantener la tradición del Kabuki en Japón no ha sido fácil, pero es importante rescatar que la práctica de este arte continúa. Y aunque el *onnagata* quizás ya no lleve la vida de mujer que llevaba antes, el actor se sigue formando con tal rigurosidad que hace que este teatro deslumbre hasta el día de hoy, con esta forma milenaria de repetición e imitación.

³⁶ Mi oficio es provocar y perturbar. *El Mercurio*, Santiago, Chile, 6 nov., 1998. 10 – 11, suplemento.

³⁷ PEÑA, Manuel. Vivir la propia vida como si fuese una leyenda. *Revista Apuntes*. (122):, 2002. 105p.

CAPÍTULO II:
ESCUELAS FORMATIVAS: PRINCIPIOS DEL ACTOR EN EL TEATRO
CALLEJERO EN CHILE Y EL THÉÂTRE DU SOLEIL³⁸

Sin duda el teatro de Pérez se construye a partir de múltiples experiencias y referentes, dentro de los cuales se encuentra dos de los más influyentes en lo que a su estética y forma de comprender el qué hacer teatral respecta, nos referimos al Teatro Callejero en Chile y al Teatro del Sol.

Con el TEUCO, Pérez sembró las primeras semillas de su forma y metodología de trabajo desde la dirección. Fueron alrededor de dos años de experimentación en donde él pudo aprender y vivenciar junto a sus actores el hacer teatro en la calle y cómo eso se transformaba en un lenguaje escénico que se alejaba de su escuela académica de formación. Como grupo estrenaron alrededor de siete obras, dentro de las que destacan “El Viaje de José y María a Belén” y “Acto sin Palabras” basada en la obra de Samuel Beckett. Pérez también trabajó con otras agrupaciones de Teatro Callejero, logrando adquirir así un mayor conocimiento dentro de esta área. Fue luego de una función en la calle cuando en el año 1983, una embajadora cultural francesa invita a Andrés Pérez a participar en el Teatro del Sol, obteniendo una Beca de la Embajada de Francia para integrarse a este grupo. Pérez inicia su viaje con el deseo de aprender y absorber nuevas formas y fue así como conoce a su maestra Ariane Mnouchkine. Se integró a la compañía y trabajó en “Ricardo II”, “Noche de Reyes” y en la primera parte de “Enrique IV” de Shakespeare. Luego actuó en “La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, Rey de Camboya” de Hélène Cixous obra en que su participación llamó particularmente la atención puesto que interpretó a cuatro personajes de diferente comportamiento y estilo.³⁹ Finalmente es el propio Pérez que interpreta a Ghandi en “L’Indiade o la India de nuestros sueños” también de Hélène Cixous. Esto nuevamente llama la atención puesto que en esta ocasión todo su cuerpo se volcó a la aparición de ese personaje histórico. Bajó de peso, cambió su alimentación y cambió

³⁸ Conocido en Chile como el Teatro del Sol. Para efectos de esta tesis lo nominaremos así. N. del A.

³⁹ Cfr. KIERNANDER, Adrian. Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil. Cambridge, Cambridge University Press, 1993. 43p.

su forma de caminar. Muchos dicen que después de interpretar a Ghandi algo profundo cambió en Pérez. Ya era el año 1988 y era tiempo de volver a Chile con esta experiencia que ya era conocimiento.

2.1. Teatro Callejero en Chile

Si bien en nuestro país el Teatro Callejero ha estado presente hace ya bastante tiempo, no se ha establecido un movimiento permanente que permita hacer una revisión histórica detallada de esta corriente. Sí podemos señalar que las manifestaciones callejeras siempre han tenido un carácter popular, desde sus orígenes con el teatro obrero de Recabarren en el norte del país, pasando por los teatros populares de la década del sesenta hasta culminar en el lugar de resistencia que tenía durante la década del ochenta. Los datos anteriores son antecedentes de este estilo y enmarcan el lugar marginal con el cual esta práctica ha sido catalogada en nuestro país. Quizás esta es una de las razones por las cuales encontrar estudios referentes al tema resulta tan difícil.

A partir del año 1970, con la aparición de la Unidad Popular, el Teatro Callejero tiene un mayor protagonismo, ya que la ocupación de los espacios públicos era parte de las políticas culturales del gobierno de los trabajadores. Los artistas de la calle, y en general, sienten la convocatoria a contribuir del momento histórico que Chile estaba experimentando. Así lo plantea la teatrística chilena Isidora Aguirre, quien traía consigo la experiencia del Teatro Callejero durante los años 60, asegurando que los trabajadores de la cultura tenían la gran oportunidad de ser parte del proceso político que se gestaba, en el que cada integrante de la sociedad debía contribuir desde su propio lugar.⁴⁰

Con el golpe militar los teatros y compañías independientes que tenían una clara tendencia política desaparecen, al igual que este arte callejero que prosperaba. Muy pocos grupos sobreviven durante la dictadura militar, la práctica teatral es casi nula y con esto el arte en general comienza un período de decadencia, potenciando otras formas como el teatro infantil o los Café Concert, vinculadas a la visión mercantil del arte correspondiente al nuevo sistema económico que empezaba a imperar en Chile.

⁴⁰ Cfr. Bolívar, Alma. Gutiérrez, Carmen. Medel, Marcela. Ramírez, Rosa. El Teatro Callejero, una nueva alternativa teatral y su presencia en nuestro país. Seminario para optar al título de actriz. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1987. 24p.

La situación política y el cierre de espacios independientes obliga a que muchos actores deban encontrar otras maneras de trabajar. Frente a esto, deciden tomarse las calles en respuesta a la nula posibilidad de ocupar otros espacios, y lo que en principio surge como necesidad artística más tarde se transformará en una decisión política. Hacer Teatro Callejero durante los años 80 más que una forma teatral, era un estilo de vida.

Con la calle como escenario, surgen otras formas de entender la actuación. Los actores profesionales comienzan a desvincularse de su educación institucional y a relacionarse con una esfera mucho más popular y social como lo es la calle. Estar ahí requería un nuevo tratamiento del texto, la puesta en escena y tal como señalamos, una nueva mirada hacia la actuación en la que el gesto y la síntesis corporal serán las herramientas con las que trabajará el actor de la calle. Aparece también el concepto de *training*, que tenía como objetivo entrenar el cuerpo del actor tanto física como mentalmente para enfrentar la escena en este espacio.

Eugenio Barba tiene una importante influencia en cuanto al concepto de entrenamiento y trabajo sobre el actor. En el Odin Theatret, compañía a su cargo, se planteaba el trabajo en la calle como forma de recuperar lo ritual, para lo cual era fundamental investigar en el cuerpo y sus posibilidades de comunicar. De aquí se desprende la idea de *training* que él propone y más en profundidad, la poética actoral que desarrolla. Su presencia en Latinoamérica es marcada en cuanto a esta mirada respecto al arte de la calle, debido al “trueque” que mantenía el Odín Theatret con esta región.⁴¹

Estos dispositivos de trabajo responden a la tendencia que el teatro fue desarrollando a nivel mundial, en que la mirada se vuelca hacia el actor, principalmente en el trabajo del cuerpo, algo muy presente en la búsqueda teatral de Pérez.

⁴¹ El intercambio cultural teatral que se produjo con el Odin Theatret, tiene sus orígenes en los encuentros de Ayacucho que se realizaban en Perú durante los años 80. Estos eventos tenían por objetivo compartir metodologías de trabajo en cuanto al teatro, la labor del actor y su entrenamiento. N. del A.

2.1.2. Principios del actor: La emergencia del actor callejero

Muchas compañías ocuparon las calles como escenario durante la década de los ochenta, entre ellas encontramos al Teatro Callejero de Feria a cargo de Andrés Pavez, el grupo Sociedad Anónima dirigido por Roberto Pablo, el Teatro Provisorio de Horacio Videla, el ADMAPU y por último el más influyente de todos el TEUCO, fundado por Andrés Pérez.

El trabajo de estas compañías destacaba por tener multiplicidad de dispositivos en sus montajes, los cuales iban desde música en vivo, máscaras, zancos y elementos ligados al circo. *“Las obras tenían una duración de 15 minutos aproximadamente, ya que lo importante era que la obra fuera corta, el mensaje claro, porque no había tiempo que perder antes que llegara la policía”*.⁴²

Así nace el TEUCO, entre la represión política y la necesidad de hacer teatro. El 24 de Diciembre de 1980 tienen su primera presentación en la calle, luego de la cual son llevados presos. El TEUCO tenía un estilo propio, trabajaban sobre creaciones colectivas y en ocasiones utilizaban textos clásicos y los adaptaban. La utilización de parábolas o pasajes bíblicos eran también referentes de creación. El gesto, la utilización de objetos y en general el manejo del cuerpo eran principios con los que Pérez hacía trabajar a sus actores:

“Tomamos la decisión de salir a las calles corriendo todos los riesgos que existían, comprendimos que el teatro callejero implicaba una forma de vida. Los símbolos estaban en los personajes y en cada elemento que se usaba, fabricábamos máscaras de yeso, ponchos plásticos y elementos escenográficos (...) casi no se usó la palabra. La expresión corporal adquirió mayor importancia, así como el gesto, síntesis de la expresión”.⁴³

La creación en la calle traía consigo un nuevo lenguaje y el actor tenía que ser capaz de responder a este, con esto, el desarrollo de un entrenamiento era fundamental. Para Pérez sin duda el entrenamiento de sus actores estuvo presente desde sus comienzos en la calle hasta sus

⁴² GARCÍA, Andrés. La dura senda de un alquimista. *Revista Apuntes*. (122):, 2002. 52p.

⁴³ Op. Cit. Bolívar, Alma. Gutiérrez, Carmen. Medel, Marcela. Ramírez, Rosa. El Teatro Callejero, una nueva alternativa teatral y su presencia en nuestro país. 98p.

últimos días, en que este se fue desarrollando hacia prácticas más específicas como artes marciales o danzas tradicionales.

Sin lugar a dudas esta idea de entrenamiento actoral, así como el lenguaje gestual, la máscara y la improvisación, son principios que permanecerán en el trabajo del actor en Andrés Pérez y tienen su base en la experiencia teatral fundacional del grupo, el Teatro Callejero.

2.2. Teatro del Sol

Los antecedentes del Teatro del Sol datan de los años cincuenta cuando en Francia había un revuelo por parte de los jóvenes intelectuales por hacer teatro, formar compañías y hacer obras con un discurso renovado. Es así como Ariane Mnouchkine y Martine Franck, entre otros, en 1959 fundan la ATEP: Association Théâtrale des Etudiants de Paris.

Su primera producción se trató más bien de una especie de seminario relacionado con el tema de Argelia y Francia, luego vino “Bodas de Sangre” de Lorca en donde Mnouchkine estuvo a cargo de la administración y el diseño; y finalmente realizaron “Genghis Khan” en donde Mnouchkine se hizo cargo de la dirección. La obra estaba situada en Asia Medieval, situación que impulsó el primer acercamiento hacia las corrientes teatrales orientales. Además, el proceso implicó largas horas de ensayo, contó con aproximadamente cuarenta actores en escena y en términos espaciales, se realizó en un anfiteatro en donde el público estaba al centro y los actores se movían por el rededor. Este montaje fue una especie de antesala para lo que sería el Teatro del Sol.

En 1964 Ariane Mnouchkine junto a otros miembros de la ATEP fundan el Teatro del Sol, que se establece como una cooperativa de trabajadores.⁴⁴ Deciden grupalmente hacer como primer montaje “Los Pequeños Burgueses” de Gorki. La dirección estuvo a cargo de Mnouchkine en donde se empezaron a vislumbrar ciertos procedimientos que hoy son prácticamente inherentes al funcionamiento de la compañía. Así, se borroneó esta imagen del director dictador y pasó a ser un método de dirección más comunitario, los ensayos eran largos y los actores tenían la posibilidad de explorar los personajes y el texto.

En 1970, para los ensayos de “1789”, el Teatro del Sol necesitaba imperiosamente un lugar para ensayar. Encuentran una fábrica de municiones abandonada y en conversación con el

⁴⁴ Las cooperativas se distinguen de las otras sociedades comerciales industriales en que los medios puestos en común por sus miembros no sirven para realizar beneficios, sino para efectuar ventajosamente diversas operaciones. Las tres formas principales de sociedad cooperativas son las siguientes: cooperativa de consumo, cooperativa de crédito y cooperativa de producción. Esta última consiste en que los obreros se asocian para hacer funcionar una empresa aportando a la vez el capital y el trabajo, y suprimiendo el patrono. Fuente: Larousse Universal, diccionario enciclopédico. México, Editorial Larousse, 1970.

Gobierno Francés logran establecerse en lo que hoy se conoce como La Cartoucherie.⁴⁵ Con el tiempo este espacio se consagró como un centro cultural, funcionan otras compañías y la gente logra llegar al teatro a pesar de no estar en el centro de París.

Podemos ver que luego de trabajar varias obras como colectivo, la necesidad de establecerse en un lugar resultó primordial por el sistema de trabajo. Algo similar sucedió con el Gran Circo Teatro que en el año 1992, para los montajes “Ricardo II” y “Noche de Reyes” de Shakespeare, encontraron un teatro abandonado, el Teatro Esmeralda, lo limpiaron y acondicionaron para establecer el trabajo de la compañía. Con un aporte financiero del padre de uno de los integrantes, Andrés Pérez junto a su compañía se hicieron cargo de la administración, sin embargo esta tarea era más compleja de lo supuesto, los problemas financieros fueron más difíciles de sostener y tuvieron que irse del lugar. El año 2000 la historia es similar. Luego de encontrar los galpones en Matucana 100, Pérez quiere impulsar este gran proyecto de Bodegas Teatrales. El gobierno le cede el espacio por cuatro meses, en los cuales se estrenó “La Huída”, además de haber diversas actividades teatrales, sin embargo, pasados los cuatro meses, son obligados a abandonar el lugar.⁴⁶ Eso significó peleas con gente del gobierno de turno puesto que él reclamó incansablemente la utilización de ese espacio. El día que los sacaron, Andrés Pérez se encadenó y colgó en la puerta como señal de protesta.

Por otro lado, en períodos de ensayo todos los integrantes del Teatro del Sol llegan a las nueve de la mañana. Es ahí donde se comunican las labores domésticas a realizar: limpiar, hacer mantención, preparar el vestuario y la utilería, entre otras cosas. Casi al final de la mañana, los actores pueden preparar sus cosas personales para el ensayo de la tarde, trabajar con el maquillaje y el vestuario. A la hora de almuerzo todos detienen su trabajo para encontrarse. Ariane Mnouchkine siempre ha hecho un hincapié en este momento comunitario y se ha preocupado de mantenerlo.⁴⁷ Luego del almuerzo, los actores se van al ensayo y el resto del equipo a seguir trabajando en las otras labores. Si los ensayos se extienden, y hay tiempo, paran para cenar. Este ritmo de trabajo se mantiene hasta último momento hasta estrenar.

⁴⁵ Cartoucherie en francés es fábrica de cartuchos. N. del A.

⁴⁶ Cfr. GARCÍA, Andrés. La dura senda de un alquimista. *Revista Apuntes*. (122):, 2002.

⁴⁷ Cfr. KIERNANDER, Adrian. 14p.

2.2.1. Métodos

Como sabemos, la gran mayoría de los montajes del Teatro del Sol han sido bajo la dirección de Ariane Mnouchkine. Los procedimientos utilizados para llegar al resultado de la obra se descubrieron en aquellos primeros montajes, sin embargo, es una metodología que se ha ido agudizando y definiendo pudiendo rescatar dos métodos fundamentales: la observación y la evidencia.

Para Mnouchkine, el observar resulta primordial para aprender. Ella es una convencida de que los actores aprenderán en tanto observan, y no solo mirar sino que observar atentamente el trabajo de sus compañeros, el trabajo en el escenario, el ensayo en su totalidad. Para eso, la directora se encarga de generar ese espacio en el lugar de trabajo. Ella se instala en el puesto del público y observa atentamente. A veces genera diálogo con los actores en escena, como también da observaciones y sugerencias a partir de lo que ve. Ella afirma: *“Yo no le digo al actor: haz esto, pero sí: no hagas eso. Como directora, rechazo ciertas cosas. Pienso que muchos directores escriben lo que quieren antes de dirigir realmente. En mi caso, yo escribo después”*.⁴⁸ Es así como cuando sugiere algo, propone una situación o un texto, muchas veces los actores lo cambian y resulta otra cosa. Podríamos pensar cuál es entonces su verdadera función, es llegar a una síntesis de lo improvisado y luego articular todo para llegar al montaje final.

Rodolfo Pulgar recuerda algo similar en el proceso de trabajo para “Época 70: Allende”: *“Andrés siempre dirigía en el momento. No esperaba terminar el ensayo para dar los comentarios. Era un intruso en mi mente, llenándome de posibilidades que, hasta ese momento, yo no veía. El camino se iba haciendo expedito, fácil, lógico y coherente. Evidente”*.⁴⁹

Es esta última palabra la que da pie a un segundo principio, hablamos de la evidencia: *“(…) término recurrente en el vocabulario de trabajo del Soleil, se refiere a cosas que son claras para todos, legible, indiscutible, ‘objetivamente’ obvias. En los ensayos es utilizada como*

⁴⁸ COPFERMANN, Emile. The Search for a Language. From an interview with Ariane Mnouchkine by Emile Copfermann. En: WILLIAMS, D. Collaborative Theatre. The Théâtre du Soleil Sourcebook. London, Routledge, 1999. 20p. Traducción de Úrsula Hellberg.

⁴⁹ PULGAR, Rodolfo. Maestro de Solitarios. *Revista Apuntes* (122):, 2002. 98p.

la sanción final que determina lo que funciona para el grupo (...)".⁵⁰ Como podemos ver, este método trabaja de manera empírica. Hay veces que incluso no se le dice al actor que no haga tal cosa, puesto que él ya sabe que no debe continuar haciéndolo. En el caso de "1789", se armaron pequeños grupos de trabajo y la investigación se volcó a la improvisación de este período histórico a partir de diferentes fuentes. Todos los actores podían probar todos los personajes que quisieran, había libertad de exploración y proposición. Las cosas que aparecieron y funcionaron quedaron, las que no, se descartaron de manera natural. Sin embargo Mnouchkine es clara en señalar que son obras de creación colectiva, pero no de decisión colectiva. Aclara: "*sería equivocado describir este proceso como una decisión colectiva. Es un proceso de confrontación de evidencia y resolver un puzzle*".⁵¹

2.2.2. Principios del actor: el actor autor

En una entrevista realizada a Ariane Mnouchkine en su proceso de Creación Colectiva que incluyó obras como "Les Clowns" y "1789" le preguntan por qué no trabaja con un autor para tratar los temas que quiere. Ella responde que en realidad todos sus actores son autores. Para ser un actor de improvisación es necesario ser autor, no está el papel, pero sí está el trabajo con el cuerpo.⁵² Este término resulta muy certero para hablar del actor dentro del Teatro del Sol.

Es importante mencionar que muchos son los referentes actorales adquiridos por los actores para cada montaje en el Teatro del Sol, siendo los más importantes: el Teatro Oriental, la Comedia del Arte y las técnicas de Clown y circo en general. En ese sentido Ariane Mnouchkine coincide con Artaud, cuando dice que todo el teatro es oriental, y ella a su vez, le dice a sus actores que para la creación deben buscar todo en Oriente.⁵³ Cada una de estas fuentes ha servido para lograr lo que más les interesa como colectivo: un Teatro Popular, un teatro que llegue a la gente. Mnouchkine insiste en la necesidad de alejarse del realismo, de la vida cotidiana y la psicología; y son estas fuentes las que han conducido hacia este nuevo lenguaje.

⁵⁰ WILLIAMS, David. Collaborative Theatre. The Théâtre du Soliel Sourcebook. London, Routledge, 1999. 86p. Traducción de Úrsula Hellberg.

⁵¹ IRVING, Wardle. Equal but not identical. En: WILLIAMS, D. Collaborative Theatre. The Théâtre du Soleil Sourcebook. London, Routledge, 1999. 27p. Traducción de Úrsula Hellberg.

⁵² Cfr. Op. Cit. WILLIAMS, David. 55p.

⁵³ Cfr. Op. Cit. WILLIAMS, David. 173p.

Los actores en el Teatro del Sol trabajan desde el primer día en el escenario. Si hay un texto escrito solo se lee una vez y el resto del trabajo sucede en la escena. Este proceso parte inmediatamente con una etapa de transformación de los actores a partir del vestuario y maquillaje. Esta exploración puede durar meses. El tiempo de ensayo dura varias horas al día y el periodo de montaje ha durado como mínimo seis meses. Los actores pueden probar todos los personajes que quieran. Muchas veces aparecen gestos que funcionan para ciertos personajes. Cuando esto ocurre se le llama la “evidencia del gesto”, y se conserva para quien sea que interprete el personaje puesto que no siempre el actor que propone ese gesto es quien lo interpretará. En ese sentido, debe haber un desprendimiento con el acierto individual y una entrega inmensa hacia el colectivo. Mnouchkine insiste en la idea de que todos los personajes tienen “alma”, por tanto son particulares en su estilo y comportamiento.⁵⁴ Sin duda aquí el trabajo de creación del elenco es fundamental.

Frente a esto, se puede decir que hay dos soportes que el Teatro del Sol ha utilizado para el trabajo del actor durante gran parte de su trabajo: improvisación y estado.

La improvisación se utiliza desde “Los Pequeños Burgueses” cuando los actores tuvieron la posibilidad de explorar con el cuerpo y la voz a partir de los personajes de la obra. Esto se estableció como un patrón de trabajo, tiene una modalidad de taller y finaliza cuando un actor propone trabajar sobre cierta escena específica. Aquí es cuando empiezan las improvisaciones con texto en mano. Entonces, el casting definitivo de la obra se puede saber mucho tiempo después, no siendo esto una preocupación para el equipo. En los primeros montajes que fueron con textos escritos, esta metodología se llevó a cabo siempre, sin embargo, para un segundo periodo del Teatro del Sol, cuando empezó la etapa de Creación Colectiva, es donde se agudizó aún más esta metodología, contraponiendo visiones e impresiones para llegar a un resultado. En ese sentido, no todas las escenas improvisadas quedan, sin embargo, de alguna u otra manera, todas contribuyen al montaje final. Los actores aportan, sin embargo siempre existe diferencia en este aspecto. Mnouchkine quisiese que todos aportaran por igual, pero eso varía según el montaje.

⁵⁴ Cfr. Op. Cit. WILLIAMS, David. 172p.

En relación al estado, este concepto está profundamente ligado a la improvisación. Mnouchkine habla que la transformación de la vida cotidiana hacia el teatro, se puede ver en el estado. Esto se entiende en que el actor además de sentir, debe mostrar y debe encontrar una metáfora para la emoción. Una vez encontrado el estado, se debe encontrar la forma de expresarlo exteriormente para que tenga repercusión en el público. Sin embargo, cuando un actor lo encuentra, toda la caracterización encaja, lo emocional, físico y vocal, entonces, arma un personaje.

Pachi Torreblanca en su trabajo en “La Negra Ester”, relata algo similar:

*“Esto de que los personajes tuvieran tanta fuerza y revivieran tiene que ver con el trabajo de encontrar la emoción básica de cada uno de ellos, es decir la verdad esencial. (...) Cuando el personaje está siendo de verdad, me refiero a la emoción, todo lo demás viene solo: la voz, los gestos, la forma de moverse, todo lo que hace a un personaje. Es eso lo que el público recibe, y por eso se emociona y vive la historia junto con los actores”.*⁵⁵

Así, Mnouchkine afirma, que solo se puede tener un estado a la vez, dura algunos segundos y es puro y volátil. De alguna u otra manera, es similar a lo que sucede con el *hana* en el Teatro Noh. Para Mnouchkine y los del Teatro del Sol este concepto es fundamental, es lo que mueve al personaje y debe partir siempre desde un sentimiento puro sin ser este ni psicológico ni realista sino que ligado totalmente a la forma.

Podemos ver que el trabajo junto al Teatro del Sol influenció rotundamente a Andrés Pérez, pudiendo él llegar a una síntesis de esto sumado a su experiencia con el TEUCO y el Teatro Callejero en general. Estas escuelas formativas fueron sin duda pilares fundamentales para que a su regreso a Chile fundara el Gran Circo Teatro, dirigiera “La Negra Ester” y el sin fin de obras que sucedieron junto a este grupo.

⁵⁵ TORREBLANCA, Pachi. A doce años de La Negra Ester. *Revista Apuntes*. (122):, 2002. 104-105p.

CAPÍTULO III: DEL ESTUDIO TEÓRICO A LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA

El estudio teórico sobre las diferentes visiones y perspectivas sobre el actor en Artaud, Brecht, el Teatro Noh y el Teatro Kabuki, más el análisis del trabajo y concepción actoral en las escuelas formativas de Pérez, es decir, el Teatro Callejero en Chile y el Teatro del Sol, instalan una mirada clara sobre el sujeto en cuestión para cada uno de los casos. La revisión posibilita extraer puntos claves sobre el cuerpo de estudio cuando se hace desde un prisma particular y específico. En el caso concreto del trabajo del actor bajo la dirección de Andrés Pérez, la información que se tiene de este tema es bastante escasa y lo que se ha podido extraer viene principalmente de artículos y ensayos que reflexionan sobre el teatro de este director, lo popular, la fiesta y otras temáticas, en donde se puede leer entrelíneas una visión del actor, sin embargo, un estudio destinado concretamente a este tópico no se encuentra en la extensa bibliografía revisada. Es así como esta investigación teórica trae consigo la indispensable realización de una investigación de campo, donde mediante entrevistas en profundidad, podemos realizar un análisis similar desde los actores que trabajaron directamente con Pérez como director. Es por esa misma razón que desde la experiencia y el conocimiento de los que participaron activamente junto a él desde el área de la actuación, podemos erigir puntos claves sobre el actor y que resultan transversales a su visión de director. En ese sentido, los resultados apuntan a la (re)construcción que mencionamos en el título de esta tesis, puesto que debemos reconstruir, como también construir a partir de relatos de sujetos claves dentro de la historia de Pérez y debemos considerar que el gran testigo, es decir él mismo, ya no está presente.

Para tales efectos, se requiere el estudio previo de un marco teórico en relación a la aplicación de una investigación de campo. En esta etapa Pablo Cabrera, psicólogo y académico de la Universidad de Chile, es fundamental puesto que orienta y forma teóricamente sobre este camino en la investigación.

3.1. Metodología de la investigación

Es necesario definir qué instrumento investigativo se ocupará para la realización de las entrevistas. En el libro “Metodologías de la Investigación Social” de Manuel Canales, aparece la investigación cualitativa como la más acertada para acercarse a este tipo de estudios. Priorizando la información obtenida a través de la conversación y el análisis de la palabra, en la investigación cualitativa: *“No se busca ‘reducir’ la información verbal a datos numéricos o cifrables estadísticamente. Más bien se busca la mayor ‘riqueza’ (densidad) en el material Lingüístico de las respuestas esperadas libremente por un entrevistado”*.⁵⁶ Aquí el investigador social, como lo denomina Canales, debe estar abierto a crear estrategias para la obtención de la información necesaria y alejarse del cumplimiento de reglas. Debe gatillar mediante sus preguntas el conocimiento que se quiere obtener. Es en el campo de lo cualitativo en donde se encuentra la entrevista en profundidad, principal herramienta a utilizar en esta investigación que apunta a la formación de una conversación orientada, o sea una conversación profesional.⁵⁷

La entrevista en profundidad produce información desde dos ámbitos. El primero tiene relación con el habla, es decir, las palabras emitidas por el entrevistado que captará la grabadora. El segundo tiene relación con lo no – verbal, es decir, gestos, expresiones y posturas, que entregan una información que no captará la grabadora. Frente a esto, resulta muy importante la atención del investigador al momento de realizar la entrevista, como también la capacidad de diálogo que se establece con el sujeto. Los silencios, las emociones expresadas, las pausas y titubeos deben ser captadas por los entrevistadores puesto que también son material de análisis. Es por eso que es necesario generar un clima grato, buscar un buen lugar para conversar para que precisamente suceda más bien como una conversación más que como un interrogatorio.

Ahora bien, dentro del área de la entrevista en profundidad podemos reconocer una clasificación aun más específica que tiene relación con la estructuración de la entrevista y el cómo se llevará a cabo. Así, la entrevista estandarizada abierta o la entrevista semi – estructurada como también se le conoce, es la opción que mejor conviene para este caso. En ella

⁵⁶ CANALES, Manuel. La Entrevista en profundidad individual. En su: Metodologías de la Investigación Social. Chile, Ed. Lom, 2006. 221p.

⁵⁷ Cfr. CANALES, Manuel. La Entrevista en profundidad individual. En su: Metodologías de la Investigación Social. Chile, Ed. Lom, 2006. 229p.

*“(…) se elabora una pauta de preguntas ordenadas y redactadas por igual para todos los entrevistados pero de respuesta abierta o libre”.*⁵⁸ De esa misma manera se vuelve a hacer hincapié en eliminar la idea de interrogatorio y acercarlo más bien al de confesión, en donde se pueda establecer una confianza, gracias a la creación de un clima de naturalidad y familiaridad donde se da pie a esta situación.⁵⁹ A esta entrevista estandarizada, se le aplica la técnica “embudo”, o sea que va de lo general a lo particular, del conocimiento más amplio al más específico. Este punto resulta clave en este proyecto puesto que los entrevistados serán actores que trabajaron con Andrés Pérez a principios de los años 80, luego a fines de los años 80 hasta mediados de los años 90, para terminar con aquellos que trabajaron a fines de los años 90 y principios del segundo milenio.

Los contenidos de las preguntas en este caso estarán completamente ligadas a la experiencia, a lo que la persona ha vivido y realizado, y que lleva al diálogo sobre los conocimientos que este tiene. En este caso la experiencia de estos sujetos es una fuente valiosa de información.

⁵⁸ Op. Cit. CANALES, Manuel. 230p.

⁵⁹ Cfr. Op. Cit. CANALES, Manuel. 242p.

3.2. Sujetos claves

Tal como mencionamos en la introducción, se distinguen tres etapas en el trabajo como director de Andrés Pérez. Si bien su experiencia es basta no solo como director, sino también como actor, profesor, bailarín y coreógrafo, el enfoque de esta investigación está dada en él como director de un grupo de actores que se repitieron durante un tiempo prolongado. Para este caso específico se selecciona el TEUCO, Teatro Urbano Contemporáneo (1980 – 1982) y el Gran Circo Teatro, en dos períodos distintos (1988 – 1995 y 1998 – 2002). Con aquellos grupos se formó una compañía y se trabajó al menos en cuatro o cinco montajes.

Es importante mencionar las obras que seleccionamos de cada etapa para luego pasar a la información detallada de cada actor. Del TEUCO, Teatro Urbano Contemporáneo consideramos: “Oye, Oiga tú y su historia inconclusa”, “El Viaje de José y María a Belén”, “Iván el Imbécil”, “Acto sin Palabras”, “El Sueño de Pablo”, “Acerca del Trabajo” y “El Principito”. De la primera etapa del Gran Circo Teatro seleccionamos: “La Negra Ester”, “Época 70: Allende”, “Noche de Reyes”, “Ricardo II”, “Popol Vuh” y la “Consagración de la Pobreza”. Finalmente del Gran Circo Teatro en su segundo periodo elegimos: “Madame de Sade”, “Nemesio Pelao, qué es lo que te ha pasao?”, “Visitando al Principito” y “La Huida”.

La selección de actores la hicimos priorizando la cantidad de obras en que este participó. Si bien la información no es completamente certera, se trata de cumplir esta premisa lo más a cabalidad posible.⁶⁰

En el TEUCO seleccionamos a tres actores formados en la Universidad de Chile y que trabajaron activamente junto a Pérez. Sandro Larenas, que participó en “El Viaje de José y María a Belén”, “Iván el imbécil” y “El Sueño de Pablo”; Carmen Disa Gutiérrez, que participó en “Iván el imbécil”, “Acto sin Palabras” y “El Principito”; y Roxana Campos, que participó en “Oye, Oiga tú y su historia inconclusa” y “El Viaje de José y María a Belén”.

⁶⁰ Cabe destacar que muchas veces los actores trabajaron en obras que no forman parte de la selección y clasificación realizada por las investigadoras. La información entregada solo hará referencia a la que implica directamente a la tesis, es decir TEUCO y el Gran Circo Teatro en su primera y segunda etapa. N. Del A.

Del Gran Circo Teatro, en su primera formación seleccionamos a Aldo Parodi, María José Núñez, Arturo Rossel y Manuel Peña. Los tres primeros se formaron en la Universidad de Chile y el último se formó en la Universidad Católica. Aldo Parodi trabajó en “La Negra Ester”, “Época 70: Allende”, “Noche de Reyes” y “Ricardo II”; María José Núñez trabajó como actriz en “La Negra Ester”, “Época 70: Allende”, “Noche de Reyes”, “Ricardo II” y “Popol Vuh”; Arturo Rossel en “Noche de Reyes”, “Ricardo II” y “Popol Vuh”; y finalmente Manuel Peña, quien trabajó en “Noche de Reyes”, “Ricardo II”, “Popol Vuh”, “Madame de Sade” y “Nemesio Pelao, qué es lo que te ha pasao?”. Estas dos últimas obras no están consideradas dentro de la primera etapa del Gran Circo Teatro sino que en la segunda, sin embargo es importante mencionarlas.

Del Gran Circo Teatro, en su segunda formación seleccionamos a Mariana Muñoz, Iván Álvarez de Araya y Fernando Gómez – Rovira. Los dos primeros se formaron en la Universidad de Chile y el último en la Academia de Actuación de Fernando González. Mariana Muñoz trabajó como actriz en “Nemesio Pelao, qué es lo que te ha pasao?” y “Visitando al Principito”; Iván Álvarez de Araya participó en “Madame de Sade”, “El Principito” y “La Huída”. Las dos últimas obras fueron incorporaciones tardías al proceso de trabajo. Finalmente, Fernando Gómez – Rovira participó en “Madame de Sade”, “Nemesio Pelao, qué es lo que te ha pasao?”, “Visitando al Principito” y “La Huída”.

Cabe mencionar que la mayoría de los actores que se incorporaron posterior a “La Negra Ester” reemplazaron a actores que ya no seguían del elenco original. Pasó con varias de las obras de Pérez que cuando hubo re montajes los nuevos actores que se incorporaron a la compañía asumían los roles.

3.3. Preguntas

Tal como especificamos, las preguntas elaboradas se pensaron para ir de lo general a lo particular. Como la investigación está centrada en el trabajo actoral, luego del estudio realizado con la información que tenemos del tema, podemos dividir el conjunto de preguntas en tres etapas. Este orden y clasificación tiene total relación con el proceso de ensayo de la obra, esto lo entendemos como el trabajo realizado desde que se juntan a trabajar hasta el estreno de la obra, donde comúnmente termina el período de práctica.

La primera etapa la denominamos Pre – escénico y tiene relación con el momento del entrenamiento y preparación del actor para empezar un trabajo escénico de creación.

La segunda etapa de preguntas la denominamos Proceso de Creación y hace referencia a todo el trabajo creativo realizado por el actor en el escenario y siempre bajo la mirada de Pérez.

Finalmente, la tercera etapa la denominamos Actor y apunta a todos aspectos específicos de un trabajo actoral. Los aspectos considerados son técnicos y éticos.

3.3.1. TEUCO, Teatro Urbano Contemporáneo

1. ¿Cuándo y de qué manera te incorporas al TEUCO? ¿Por qué nace esa necesidad?

Pregunta que busca abrir los recuerdos del entrevistado. Busca ubicarlo en el contexto histórico y personal del sujeto. Queremos llegar a comprender el impulso o motivo de cómo y por qué llega a trabajar junto a Andrés Pérez.

Pre – escénico

2. En relación al recuerdo de los ensayos ¿Andrés Pérez proponía una estructura, era un acuerdo colectivo o existía una libertad para cada actor?

Requerimos saber si en los inicios de trabajo de Pérez junto a un grupo él ya tenía ideas claras sobre cómo llevar al colectivo. En ese sentido el momento del ensayo resulta clave para descifrar premisas que él podría haber trabajado antes de su aprendizaje junto a Ariane Mnouchkine.

3. En relación al proceso de montaje ¿Cómo era el entrenamiento⁶¹ y en que consistía?

* Si tuvo formación universitaria ¿en qué se diferenciaba este entrenamiento a aquel enseñado en el aula?

Saber cómo era el entrenamiento resulta importante por el tipo de obras que hizo el TEUCO, es decir obras con un mensaje directo y con un alto trabajo corporal. El Teatro Callejero no se enseñaba en las aulas y cabe preguntar sobre las diferencias de “escuelas”.

Proceso de creación

4. El trabajo del colectivo era importante en el TEUCO, sin embargo el trabajo individual también es parte de un proceso actoral creativo, en ese sentido, como actor/actriz, ¿Cuáles eran las competencias que caracterizaron a los actores del TEUCO?

Si bien el trabajo colectivo siempre tuvo una relevancia suprema en el TEUCO, se hace necesario saber si existían competencias específicas de los actores que participaban. Buscamos especificar aspectos técnicos del trabajo actoral.

5. En relación a la creación y construcción del montaje, ¿Qué dificultades actorales, tanto individuales como colectivas, aparecían en escena y cómo se resolvían?

Requerimos hablar de las dificultades puesto que en esos momentos la figura del director es fundamental. Así podemos conversar en relación a posibles metodologías de Pérez.

⁶¹ Le llamaremos entrenamiento o training. La palabra training es usada frecuentemente y es la traducción de entrenamiento al inglés. N. del A.

6. De acuerdo a lo que hemos hablado, y considerando los referentes que un actor siempre tiene, ya sea director, autor o estilo ¿Reconoces o distingues la influencia de alguno o alguien en particular? ¿Quién o cuál? En relación a la obra, ¿En qué lo podemos ver?

Queremos ver las influencias que rondaban a Andrés Pérez en esos años, cómo las abordaron colectiva e individualmente, y luego si existía una concordancia entre estos estímulos y el montaje final.

Actor

7. ¿De qué manera te enfrentabas a la construcción de un personaje y qué camino utilizaba Andrés Pérez para conducir este trabajo? ¿Recuerdas alguna dinámica o proceso en particular?

Pasamos del aspecto colectivo al individual. Necesitamos saber cómo se enfrenta la concepción de personaje en este tipo de obras y luego si existía una metodología por parte del director para profundizar.

8. ¿Qué principios actorales reconoces que se generaron a partir del trabajo de dirección de Andrés Pérez?

Esta pregunta es transversal a la investigación. Es fundamental saber si los actores arraigaron principios tanto técnicos como ideológicos luego de trabajar con Andrés Pérez y cuáles fueron. Totalmente directa en su formulación.

9. ¿Qué perseguía Andrés Pérez en el teatro y en qué medida te resuena?

Pregunta que busca cerrar la entrevista. Luego de la conversación seguramente los recuerdos de Andrés Pérez estarán mucho más vivos, en ese sentido corresponde preguntar por él y su teatro.

3.3.2. Gran Circo Teatro, primer periodo

Para la creación de esta segunda pauta de preguntas hay algunas que se conservaron de la pauta anterior y otras que por la información que se tenía se podía ser aún más específico en su formulación.

1.- ¿Cuándo y con qué obra empezaste a trabajar con Andrés Pérez? ¿Por qué nace esa necesidad?

Pregunta que busca abrir los recuerdos del entrevistado. Busca ubicarlo en el contexto histórico y personal del sujeto. Se quiere llegar a comprender el impulso o motivo de cómo y por qué llega a trabajar junto a Andrés Pérez.

Pre – escénico

2.- Partiendo con una mirada general a los ensayos realizados en el Gran Circo Teatro, ¿cuál era la estructura ensayo?

Sabemos que había un orden en los ensayos que comandó Pérez, en ese sentido buscamos saber cuál era ese orden y además saber si fue este un patrón que se repitió en su trabajo.

3.- En relación al entrenamiento, ¿qué objetivo perseguía realizar el entrenamiento?

El momento del entrenamiento es mencionado bastante y se reconoce como un lugar fundamental dentro de los procesos. Principalmente queremos ver qué concepción tiene el entrevistado de esto y ver si los objetivos perseguidos coinciden en general por parte de los actores.

4.- Sabemos que aprendieron diferentes técnicas, estilos y disciplinas, nos gustaría saber: ¿cuáles fueron aquellas técnicas, estilos y/o disciplinas que rescatas como fundamentales dentro de un proceso?

Luego del viaje de Andrés Pérez al Teatro del Sol, él aprende diversas técnicas que marcaron un lenguaje corporal y estético en sus montajes. Es importante hablar de ellas para luego realizar un cruce con la teoría estudiada anteriormente.

5.- ¿Cómo se ligaba el entrenamiento con el trabajo actoral en escena?

Luego de saber cómo eran los entrenamientos requerimos información de la unión de este con el proceso de creación del actor. Se debiera vislumbrar la real importancia para los actores de la realización del entrenamiento con su trabajo. Además esta pregunta funciona a la vez como puente para pasar a la segunda etapa.

Proceso de creación

6.- Según lo que hemos leído, luego del entrenamiento pasaban al momento de montaje que era una estructura bastante definida: poniendo la mirada en el trabajo colectivo, ¿cómo se estructuraba este proceso?

(Y personalmente, ¿cómo viviste este proceso guiado por Andrés Pérez?)

Este momento previo al trabajo del actor sobre el escenario se reconoce por parte de todos los actores como un proceso de transformación y de acercamiento a los personajes. Requerimos unificar en términos de lenguaje y estructura este momento.

7.- Nos hemos dado cuenta que la improvisación era una parte importante del proceso de creación, sin embargo hay múltiples maneras de trabajarla, (Teatro Impro, para montar/resolver/entender una escena, para armar el texto dramático, etc), en ese sentido, ¿cómo entendía y aplicaba el trabajo de improvisación Andrés Pérez con sus actores? (¿cómo conducía esta metodología hacia un trabajo creativo y productivo?)

La palabra improvisación es la que mejor calza dentro de esta etapa. Esta pregunta tiene relación directa entre el trabajo del actor en escena con Andrés Pérez mirando desde afuera. Debiera dar constantes y dilucidar el trabajo de Pérez como director y revelar la concepción del trabajo actoral individual.

8.- Sabemos que la elección de los personajes se hacía naturalmente cuando el “personaje bajaba” y se concretaba en un actor que lo estaba probando. Esta teoría está muy ligada al concepto de la evidencia, con tus palabras y a partir de tu experiencia ¿cómo definirías este concepto? ¿recuerdas el momento en que lo comprendiste?

La evidencia es una palabra recurrente en los actores del Gran Circo Teatro, en ese sentido, la pregunta busca la definición de esta por parte de los actores desde el habla común acercándolo a una experiencia particular. Luego pretendemos poder vincularlo con el concepto de *hana* del Teatro Noh.

9.- Tomando en cuenta que la emoción era un motor de creación ¿de qué manera Andrés Pérez trabajaba la emoción en escena?

Muchos han dicho que la emoción en el trabajo de Pérez era fundamental. Esta pregunta está planteada para que el entrevistado pueda desarrollar este concepto libremente y desde su experiencia. Además seguimos ahondando en aspectos técnicos relativos al actor.

Actor

10.- Con todo el material que se obtenía del trabajo colectivo, ¿cómo unías y profundizabas en la construcción de tu personaje?

Como el trabajo desarrollado era tan colectivo esta pregunta quiere dilucidar si el trabajo de construcción de personaje siempre se realizaba desde esa concepción o si habían otras instancias donde el actor seguía armando su personaje.

11.- ¿Qué principios actorales aprendiste y arraigaste luego de tu trabajo con Andrés?

Esta pregunta es transversal a la investigación. Es fundamental saber si los actores arraigaron principios tanto técnicos como ideológicos luego de trabajar con Andrés Pérez y cuáles fueron. Totalmente directa en su formulación.

12.- Nos damos cuenta que el trabajo de Andrés Pérez desde la dirección era algo que él tenía bastante sistematizado y que seguramente se fue modificando a través de los años. A partir de eso y enfocándonos principalmente en el trabajo como actor: ¿cuáles son para ti los pilares fundamentales de la metodología de Andrés Pérez en el trabajo con sus actores?

Como la metodología de Pérez a su regreso del trabajo con Ariane Mnouchkine se definió y clarificó, buscamos saber cuáles son los pilares que los actores reconocen como fundamentales. Esta pregunta dará claves importantes para la investigación puesto que la repetición de conceptos guiará el cotejo y análisis de esta etapa.

13.- ¿Piensas que se constituye como un método? Si la respuesta es sí, ¿crees que el trabajo del actor en Andrés Pérez puede ser considerado como una poética actoral?

Luego de haber repasado todo el proceso de trabajo junto a Pérez el entrevistado tendrá el recuerdo y por tanto el conocimiento y la experiencia más cercana. Así, podrá dilucidar a partir de lo que él mismo habló si lo reconoce como un método de trabajo.

En relación a la poética actoral, es una pregunta que puede ser abordada desde varios puntos y puede dar proyecciones de una nueva investigación.

14.- ¿Cuál crees tú que era el sello de Andrés Pérez?, ¿qué perseguía él en el teatro?

Pregunta que busca cerrar la entrevista. Luego de la conversación seguramente los recuerdos de Andrés Pérez estarán mucho más vivos, en ese sentido corresponde preguntar por él y su teatro.

3.3.3. Gran Circo Teatro, segundo periodo

Tal como afirma Canales, las preguntas elaboradas van en directa relación con los objetivos a resolver, de esa forma, podría presentarse la necesidad de una reelaboración a partir de un nuevo tema arrojado en la etapa anterior. Esto ocurre en la elaboración del tercer grupo de

preguntas donde todas permanecen exactamente igual excepto por la pregunta número seis. Canales reflexiona sobre la formulación de una nueva pregunta y por qué ocurre, “(...) *cuando los temas nuevos desprendidos de la información que se obtiene de las entrevistas iniciales permiten abordarlos en las entrevistas posteriores que nos proveen de información suficiente para captar los rasgos principales de esos nuevos temas y así estabilizar esos contenidos temáticos para su análisis más cabal*”.⁶²

La pregunta número seis del grupo anterior en donde mencionábamos la palabra improvisación, todos los entrevistados hablaron de proposición. Este concepto tiene directa relación con la propuesta del actor para entrar y trabajar en escena. Frente a este evidente descubrimiento cambiamos la pregunta:

6. Hemos sabido que parte importante del proceso de creación tiene que ver con las propuestas actorales, en ese sentido, ¿cómo enfocaba Andrés Pérez el trabajo de propuestas actorales en escena y cómo las desarrollaba o potenciaba?

Busca saber cómo era el trabajo de Andrés Pérez con sus actores sobre el escenario. Luego del segundo ciclo de entrevistas sabemos que era un director que trabajaba en el presente del ensayo con sus actores, por lo tanto queremos ahondar aún más en este momento vivido por el actor.

⁶² Op. Cit. CANALES, Manuel. 245p.

CAPÍTULO IV: PRINCIPIOS DEL ACTOR EN PÉREZ

Las entrevistas realizadas se hicieron en el mismo orden histórico planteado en el capítulo anterior. Primero entrevistamos a los actores del TEUCO, luego a los del Gran Circo Teatro, primer periodo y finalmente a los del segundo periodo. Cada una de estos grupos se convirtió en una etapa de trabajo.

La metodología de cotejo y análisis la replicamos para cada una de las etapas mencionadas. Así, una vez finalizada una entrevista la transcribimos tratando de ser lo más fiel posible a lo conversado. Cuando concluían todas las entrevistas de un periodo y su transcripción ya estaba hecha, seleccionamos los párrafos más importantes relativos al trabajo del actor. En este análisis la estructura propuesta para las entrevistas: pre – escénico, proceso de creación y actor, también se conservó. Con esto empezamos a ver los primeros principios que más tarde fueron rectificadas o excluidos con el avance de la investigación. Cuando terminaron las tres etapas y habiendo realizado con cada una de ellas el análisis señalado, finalmente pudimos comparar y analizar al actor desde el aspecto pre – escénico, el proceso de creación y el actor como tal. Estos aspectos a la vez dan la subdivisión del presente capítulo. La comparación, reiteración y contraste de la información dieron lugar a los principios seleccionados que aparecen de manera transversal al trabajo como director de Pérez. Es importante decir que si bien hay elementos que se acentuaron aún más a la vuelta de su aprendizaje con Ariane Mnouchkine, ya habían claves de su trabajo que ya lo hacían ver como un director con una metodología clara en relación a su trabajo directo con el actor. Aldo Parodi sentencia:

“(...) yo creo que Andrés tiene algo en ciernes que era algo ordenado, tenía un orden metodológico pero que no estaba sellado por decir así, como una metodología enterita, el viaje, su conocimiento de la Ariane Mnouchkine, fueron las que cerraron su método

*de ponerle nombre a las cosas, volvió con una actitud de dirección increíble, fue muy impactante”.*⁶³

Frente a esto, antes de empezar el análisis específico de los principios del actor, es importante nombrar dos elementos que se transforman en una suerte de premisas de trabajo de este director. Tal como afirma Parodi, Pérez tenía ideas y nociones claras desde un principio sobre cómo enfrentar el trabajo teatral, así la duración de los ensayos, sumado al alto nivel colectivo que había, se transformaron en pilares fundacionales de su trabajo. Esta noción de comunidad tenía relación con la manera en que él concebía el teatro, como un arte popular cercano a lo festivo y carnavalesco, más que como una práctica elevada destinada a unos pocos.

Con el paso del tiempo podemos ver que estas premisas Pérez nunca las abandonó, sino que más bien las profundizó e hizo que los ensayos fueran un viaje intenso de investigación. La disposición de los integrantes y el sometimiento a este ritmo de trabajo, muchas veces tenía relación con la crueldad que invoca Artaud. Esa crueldad que implica rigor, constancia y determinación total en el trabajo.

⁶³ Entrevista realizada a Aldo Parodi por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Junio del 2011. Santiago de Chile.

4.1. Pre – escénico

Los ensayos liderados por Pérez siempre tuvieron una parte de entrenamiento en donde se preparaba el cuerpo del actor para empezar un trabajo escénico de creación. Este momento sucedía al principio del ensayo y tenía una duración alrededor de una o dos horas. Este tenía como objetivo disponer el cuerpo del actor al trabajo escénico, es decir, tener conciencia y precisión corporal, lograr una capacidad y cualidad específica para el trabajo requerido, como también armar dinámica grupal. La especificidad de los entrenamientos se fue dando con el tiempo donde se pudieron crear mayores puentes y conexiones entre este trabajo y el realizado en la escena posteriormente. Él siempre estuvo a la cabeza y fue guía de esta etapa, sin embargo en la medida que se fueron asentando premisas de trabajo se fueron incluyendo a otros expertos en el área corporal, vocal y musical. Así, podemos reconocer dos pilares dentro de este momento: el carácter físico y el vocal, los que traen consigo la relación directa de estos con el trabajo actoral de escena.

Respecto al trabajo corporal, en sus inicios Pérez dirigió los entrenamientos con herramientas muy similares a las aprendidas en las aulas, que eran cercanas a la formación que ellos ya tenían. Sandro Larenas comenta: “(...) *un training físico que partía por, aeróbico digamos, capacidad cardiopulmonar, elongación, relajación y técnicas básicas del ballet*”.⁶⁴ Pérez no se ausentaba de este momento con sus actores y era desde este espacio donde empezaba a trabajar la obra en sí. Más adelante el director reafirma la idea del entrenamiento como principio para el actor e incluye el aprendizaje de nuevas disciplinas y herramientas corporales en sus procesos. Aquí aparece el Khatakali, las Danzas Antiguas, las máscaras, el trapecio, entre otros. Esto está completamente relacionado con el trabajo realizado por los actores del Teatro del Sol en donde los ejercicios de preparación para las obras son sacados de diferentes estilos de teatros y van variando de acuerdo a la obra dependiendo del carácter que esta tenga.⁶⁵ Este carácter de inclusión de diferentes estilos y técnicas también los podemos ligar con los inicios del Kabuki en el mundo flotante de Japón, donde los actores transformaron sus observaciones y conocimientos en el teatro que se conoce hasta hoy:

⁶⁴ Entrevista realizada a Sandro Larenas por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Abril del 2011. Santiago de Chile.

⁶⁵ Cfr. Op. Cit. KIERNANDER, Adrian. 21p.

*“Por ser una forma libre y popular de arte, el Kabuki estaba en condiciones de integrar muchas de las técnicas del actor callejero y realizar una síntesis de diversos estilos de música, danza y representación que se hallaban excluidos del hermético y refinado Noh. El Kabuki era particularmente apto para asimilar lo referente a ciertas categorías marginales, como ladrones y geishas, y convertirlo en refinada materia estética”.*⁶⁶

El Kabuki recurrió a diferentes fuentes para conformar su teatro, al igual que Pérez, que tuvo el espíritu de incluir nuevos elementos que aportaran al actor para que luego estos enriquecieran el trabajo sobre el escenario. Con esto se asienta la idea de que el entrenamiento siempre debía estar unido a la obra que se iba a trabajar, por tanto la elección de este no era al azar sino en completa concordancia con el montaje. Fernando Gómez – Rovira cuenta: *“El trabajo físico o corporal, llámese training, estaba en absoluta coherencia con lo que íbamos a hacer después. Nunca Andrés en sus montajes hizo una dicotomía”.*⁶⁷ Y esto ya se vislumbraba desde sus orígenes: *“Yo lo que recuerdo fundamentalmente es que había un training primero, después él nos hacía trabajar con los elementos que habían en la obra y cómo nosotros éramos capaces de sintetizarlos en un momento, en un gesto”.*⁶⁸ En el caso de “La Negra Ester”, los actores se enfrentaron al entrenamiento de Kathakali con Beate Blasius y luego con Karunakaran porque ese lenguaje corporal tenía directa relación con lo que Pérez buscaba en el actor sobre el escenario. *“El Andrés puso esta disciplina de Kathakali como un ejemplo de movimiento para el actor, que tenía mucho que ver con el trabajo que él estaba pidiendo arriba del escenario”.*⁶⁹

El trabajo vocal también formó parte importante del actor. En el Teatro Callejero la proyección de la voz es vital y no es casualidad que el Gran Circo Teatro se haya conformado por compañías de Teatro Callejero chilenas de los años 80. Roxana Campos quien trabajó muchos años con Pérez recuerda del compromiso de los actores y este aspecto técnico específico: *“Tener ganas, tener la fuerza para querer actuar en la calle. Creer en Andrés y*

⁶⁶ YAMAGUCHI, Masao. La Dialéctica del Noh y del Kabuki. En: HAYASHI, Eikichi. Génesis del teatro clásico japonés: el Noh, el Kyogen y el Kabuki. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984. 11p.

⁶⁷ Entrevista realizada a Fernando Gómez – Rovira por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Agosto del 2011. Santiago de Chile.

⁶⁸ Entrevista realizada a Carmen Disa Gutiérrez por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Abril del 2011. Santiago de Chile.

⁶⁹ Entrevista realizada a Aldo Parodi por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Junio del 2011. Santiago de Chile.

bueno, tener una gran voz".⁷⁰ Reconocemos entonces la preparación vocal como un aspecto que se trabajaba luego del trabajo físico. María José Núñez comenta: *"Después un training vocal, que generalmente estaba como el Willy, el Aldo, bastante a la cabeza de eso, la María llevándolo hacia la voz cantada"*.⁷¹ Y este punto da una clave fundamental para los actores de Pérez puesto que siempre estuvieron muy ligados a la música. Muchas veces los mismos actores tuvieron que tocar los instrumentos y otras veces habían músicos presentes. Así, por ejemplo, el training de "Visitando al Principito" involucró un carácter musical con tubos de PVC, "Nemesio Pelao, qué es lo que te ha pasado?" implicó cantos y en las obras del TEUCO los mismos actores se enfrentaban a tocar instrumentos para el servicio de la obra.

Estos dos ejes de la metodología de Pérez se sintetizan en el trabajo de creación del actor bajo su dirección. Dijimos que los entrenamientos estaban en completa coherencia con lo que se trabajaría después y eso es porque el trabajo físico que realizaban daba una estampa para el trabajo escénico que el actor luego investigaría. Las obras de Andrés Pérez tuvieron un trabajo corporal importante y el lenguaje se extrajo del acercamiento de los actores hacia las diferentes disciplinas. Iván Álvarez de Araya comenta que el training se imprimía en su propuesta corporal, así: *"no sólo se veía concretamente, sino que además en tu posición física, un trabajo de energía también, de cómo afrontar en términos físicos tu cuerpo, o sea en el fondo la puesta en cuerpo, se veía reflejado en este trabajo anterior"*.⁷² Y Manuel Peña profundiza:

"Si era Madame de Sade era Danza Antigua, si era Ricardo II y Noche de Reyes era Kathakali, si era Nemesio Pelao, cantábamos mucho. (...) O sea por ejemplo en Madame de Sade, las manos, nos enseñó a nosotros Sara Vial a poner las manos así, los pasitos y el baile final era enseñado por la difunta Sara Vial. Tenía todo que ver. Ella iba todos los ensayos y la hora y media antes de empezar una escena estaba ella ahí y bailábamos".⁷³

⁷⁰ Entrevista realizada a Roxana Campos por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Mayo del 2011. Santiago de Chile.

⁷¹ Entrevista realizada a María José Núñez por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Junio del 2011. Santiago de Chile.

⁷² Entrevista realizada a Iván Álvarez de Araya por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Agosto del 2011. Santiago de Chile.

⁷³ Entrevista realizada a Manuel Peña por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Julio del 2011. Santiago de Chile.

Es esta síntesis del trabajo corporal con el vocal lo que dio el pase directo al trabajo escénico. En ese sentido el actor debía ser capaz de trasladar o extrapolar corporalidades y tonalidades al proceso de creación sobre el tablado.

4.2. Proceso de creación

Una vez que finalizaba el entrenamiento, los actores debían subir al escenario. Aquí todos trabajaban para todos, era este quien tenía la última palabra, ya que solo ahí se descubría la verdad de la obra, por tanto, la disciplina y el rigor en el trabajo del grupo, tal como hemos señalado, era muy importante. Así lo recuerda Iván Álvarez de Araya: “*Yo creo que un pilar fundamental es lo colectivo. Sobre eso aparece el que todos construimos todos los personajes, todos encontramos todos los personajes, todas las situaciones, todos los textos, todas las sílabas, todas las emociones*”.⁷⁴

Los ensayos se extendían en general casi por siete horas promedio y esta disposición se volvía una necesidad pensando en cómo estos estaban estructurados: los actores se cambiaban su vestimenta de training, leían la escena a trabajar, escogían el personaje que querían probar y se subían al tablado. En los tiempos del TEUCO como en general el texto no estaba escrito, los actores proponían distintas posibilidades de textos y personajes; cuando cada actor tenía definido el rol que quería proponer, se daba inicio a las improvisaciones colectivas, pilar de creación durante los montajes de Teatro Callejero. En el caso del Gran Circo Teatro, las propuestas de maquillaje y vestuario tenían un carácter mucho más profundo, para esto, se destinaba un lugar especial donde había un gran colgador con diversas ropas y telas con las que los actores podían improvisar una vestimenta, lo mismo ocurría con los utensilios de maquillaje. Muchas veces también se disponía un mesón extendido con otros tipos de materiales como máscaras, fotografías y distintos elementos que podían ser ocupados como parte de las propuestas de los actores. Así lo recuerda Aldo Parodi:

“(...) desde el cuerpo, ya partías con el cuerpo, luego lo vestías le hacías un maquillaje y salías a escena con una proposición inmediata y todo en el sentido del orden del espacio para trabajar, estaba todo dispuesto y todo tenía su lugar para que eso ocurriera, los vestuarios estaban muy ordenados, las mesas con las cajas de maquillaje con su espejo y su luz, toda la gente tenía sus textos en la mano, los músicos estaban con

⁷⁴ Entrevista realizada a Iván Álvarez de Araya por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Agosto del 2011. Santiago de Chile.

*sus instrumentos a un costado, todo muy claro dentro de lo que podía ser un concierto de elementos para que ocurriera la escena”.*⁷⁵

Esta profundidad que luego apareció en la preparación del rol, se debía a que Pérez entendía este proceso como el momento en que el actor se conecta con el personaje que ese día interpretará, esto fue parte del aprendizaje que trajo desde Francia. Aunque a lo largo del tiempo esta preparación tan extensa y dedicada dejó de ser una exigencia, se mantuvo la idea de tener durante los ensayos diversas prendas de vestir y elementos que pudieran aportar a la creación del actor en escena.

La forma colectiva de trabajo se evidenciaba en las propuestas grupales que se hacían respecto a una misma escena, con esto, el grupo disponía distintas posibilidades para investigar. Los actores se agrupaban, llegaban a un acuerdo y las propuestas eran vistas por todo el grupo. Después de probarlas en el escenario, se decidía cual se acercaba más a la verdad de la escena y esa se trabajaba definitivamente. Además, esta noción de colectividad también estaba en la forma en que cada actor creaba un personaje, ya que quién se quedaba en un rol, tomaba lo que los demás compañeros habían propuesto en escena y lo desarrollaba, con esto, la construcción de este no se reducía al actor que lo interpretaba, sino que todos aportaban gestos, emociones y acciones para un personaje, tal como lo corrobora María José Núñez:

*“La primera labor era ponerlo en presente y trabajar con la técnica Mnouchkiniana de dividirnos en dos o tres grupos y montar la misma escena todos. Vamos a enfrentar la escena varios y podemos tener dos protagonistas. Dos que hacen Boris Quercia, o sea dos que hacen Roberto, dos que hacen la Negra, y vemos las dos proposiciones en escena, sobre el tablado, y como que la escena te va diciendo por donde. La escena te va diciendo quién es el actor más indicado para el personaje, al punto que tu en un momento cedés y dices en verdad yo estoy perdiendo el tiempo haciendo esto porque tu lo haces mucho mejor, entonces pasa una cosa con el ego que es muy agradable para crecer como actor. Porque te das cuenta que en verdad, lo que importa es la historia que estás contando”.*⁷⁶

⁷⁵ Entrevista realizada a Aldo Parodi por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Junio del 2011. Santiago de Chile

⁷⁶ Entrevista realizada a María José Núñez por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Junio del 2011. Santiago de Chile.

Sobre el escenario Pérez imponía trabajar con el texto en mano, esto para impedir que el actor lo mecanizara y pudiera probar distintas maneras de decirlo hasta encontrar la más adecuada para la escena. Esta búsqueda escénica del texto tenía por objeto lograr que el actor encontrara la verdad de este y luego la compartiera con el espectador. Andrés Pérez le repetía a sus actores: “(...) *¿por qué estamos haciendo esta cuestión?. Tendríamos que descubrir realmente por qué el autor tiene el impulso de escribir este libro*”.⁷⁷

Este encuentro del actor con el espectador es cercano a lo que hacía Brecht en sus montajes, ya que el actor se extraña y abre el espacio hacia quienes están observando. Aunque existe este parentesco con el efecto de distanciamiento, se diferencian en que Brecht utilizaba esta herramienta con un fin ideológico o más bien político, y en el caso de Pérez, estaba ligado con hacer comprender una idea y hacer parte al espectador de la historia que estaban contando.

Andrés Pérez trabajaba con sus actores desde la escena misma, era un director muy presente, muy atento a lo que estaba ocurriendo, por lo tanto, estos debían tener la capacidad de estar inmersos en algo pero a la vez muy alertas a las indicaciones que el director entregaba. Aquí, el error era una bendición, ya que equivocarse era el camino que los actores debían seguir para encontrar esa verdad a la que Pérez hacía hincapié, correr riesgo. El actor tenía que escapar de las comodidades propias de sus formas actorales habituales y adentrarse en espacios que desconocía, probar, jugar y equivocarse, para con esto, ir desentrañando los gestos, los textos y los personajes. El error era un lugar fértil para el actor, ya que esto podía abrir diez mil cosas más, un camino infinito.⁷⁸

La figura de Pérez en la dirección era clave, ya que era él quien guiaba el proceso creativo y ordenaba lo que iba ocurriendo en escena. Con esto, la creación se volvía un ejercicio de carácter democrático, en el que los actores proponían y luego él encausaba y potenciaba esas ideas. Tal como lo señala Sandro Larenas, en que asegura que: “*La creación era colectiva pero él la ordenaba al final. Había una propuesta, todos tirábamos ideas y el agarraba esto,*

⁷⁷ Entrevista realizada a Mariana Muñoz por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Agosto del 2011 por Santiago de Chile

⁷⁸ Cfr. Entrevista realizada a Iván Álvarez de Araya por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Agosto del 2011. Santiago de Chile.

ordenaba acá, esto lo desechaba, por aquí... Proponía y siempre con las propuestas de Andrés decíamos: '¡Ah que wena! ¡Ya! ¡Ya! Hagámosla'. Y lo hacíamos. En realidad era un ordenador mágico".⁷⁹

⁷⁹ Entrevista realizada a Sandro Larenas por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Abril del 2011. Santiago de Chile.

4.3. Actor

Para Andrés Pérez el eje central del teatro que él realizaba estaba en el actor, específicamente en el cuerpo del actor. De ahí su temprana preocupación por incluir en el trabajo con los actores un entrenamiento que lograra poner a pulso este cuerpo que luego sería el instrumento de construcción sobre el escenario.

Pensando en los montajes de Teatro Callejero con el TEUCO, Pérez buscó encausar el trabajo con el cuerpo del actor hacia una gran factura gestual, debido a que tenían que llegar a una gran cantidad de gente y a pesar de eso, generar espacios emotivos.

La construcción con el cuerpo estaba vinculada al concepto que Eugenio Barba denomina como lo extracotidiano⁸⁰. Esta calidad energética con la que Pérez creaba en escena, invitaba al actor y al espectador a alejarse de la percepción cotidiana del cuerpo y las emociones. Así lo afirma Mariana Muñoz: *“Tengo la sensación que en general las escenas pasaban dos cosas, uno, las escenas se trataba como de buscar la lectura más alejada a la primera lectura de una escena, en primera instancia, y a veces, también, después de haber buscado la más alejada, volver a la primera. Pero habiendo tenido todo ese viaje, la primera lectura tenía otro sustento”*.⁸¹

El actor tenía tres lugares en los cuales trabajar esta calidad extracotidiana: la máscara, el gesto y la emoción. Primero, la máscara fue un elemento infaltable en Pérez, ya que en sus comienzos era utilizada en el TEUCO como parte de las formas callejeras vinculadas al circo y el clown, y luego en el Gran Circo Teatro, el trabajo con máscaras evoluciona hacia un espacio más ritual, referente principalmente a la utilización de estas en dos lugares, por un lado, el teatro clásico oriental y por otro, la Comedia del Arte.

Además la máscara no solo era entendida como un instrumento ajeno al cuerpo del actor, sino que también, existía la creación de una máscara a partir del maquillaje. El actor resalta u

⁸⁰ Cfr. BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. Energía. *En su*: El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral. México, Editorial Pórtico de la ciudad de México, 1990. 74 – 94 p.

⁸¹ Entrevista realizada a Mariana Muñoz por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Agosto del 2011 por Santiago de Chile

oculta sus rasgos, dependiendo del efecto que quiera lograr, y dibuja en su rostro la máscara que se acerque al temperamento o gestus del personaje que está interpretando. Esta técnica se utilizó en montajes como “La Negra Ester”, “Ricardo II” y “Madame de Sade” entre otros. Esta particularidad nuevamente tiene relación con el Teatro Kabuki, ya que es aquí donde se utiliza y se le denomina *kumadori*, tal como señalamos en la primera parte de esta investigación.

Luego, el gesto en la creación de los actores siempre fue transversal a todos sus montajes, ya que este carácter extracotidiano que se perseguía, estaba contenido principalmente en este. La acción inicial era llevada a tal extremo, que la grandeza con la que se efectuaba hacía que esa acción, luego gesto, se transformara en un signo que el espectador comprendía, aunque no fuese cotidiano. En los comienzos en la calle, la construcción de los personajes estaba relacionada con la idea de alejarse de lo íntimo, con esto, el gesto era la base de creación del actor y la repetición de este daba la dinámica de los personajes. *“Salíamos a la calle y teníamos que la expresión corporal era fundamental, el gesto era fundamental, la síntesis del gesto era súper importante, o sea, lo minimalista no servía digamos. La pena no era una lágrima que caía, sino que la pena era el gesto digamos, gesto de pena... de sintetizar una emoción, de cómo buscábamos sintetizar emociones”*.⁸² Este cruce entre gesto y emoción lo denominaban síntesis.

Toda esta experiencia callejera sienta las bases del trabajo con el gesto en el Gran Circo Teatro, ya que tiene las mismas características, solo que aquí se proponía separar el gesto de la palabra y así generar nuevas formas de narrar y moverse en escena. Esto, sumado a la importancia que tenía el maquillaje en los personajes, fue sin duda el sello del trabajo actoral de Andrés Pérez, debido a que se alejaba completamente de la escuela realista que históricamente ha caracterizado al teatro chileno.

Muchos de sus actores aseguran que la emoción es el principio actoral más importante en el trabajo de Andrés Pérez, partiendo desde la idea que él tenía respecto a que los personajes siempre estaban en una emoción, jamás en el vacío. Las propuestas de los actores debían partir por tener la claridad del estado emocional en el que estaban, ya que cada personaje tenía un núcleo emocional, una emoción que lo movía, el alma del rol a la que este director hacía

⁸² Entrevista realizada a Carmen Disa Gutiérrez por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Abril del 2011. Santiago de Chile

referencia. Una vez que un actor lograba dar con esta, surgía su gestualidad, su música interna, la forma en que se movía e incluso la manera de hablar.

Pérez trabajaba la emoción de tal manera en que les exigía a sus actores llegar al clímax de ese estado, jamás modificarlo antes de haberlo explorado en su totalidad. Por esto insistía en que las emociones en escena debían ser puras, emociones básicas que no tenían un carácter psicológico sino que, eran estados claros y precisos que mutaban de acuerdo a la situación en que se encontraban los personajes. Cada vez que el actor proponía una emoción para la escena, tenía que llevarla al máximo:

*“Era muy difícil, Andrés te decía: ‘mira al frente, no, levanta la vista. Ubícate en una emoción, no cambies, no, no cambies de emoción, ahí quédate, explora, explora, no, no la cambie’, porque la costumbre que uno tenía de cómo actor de realismo psicológico, mientras más cambios haces mejor, aquí era sumamente diferente, era que te ubicaras en una emoción, que podía como definir al personaje en su estado, y le sacaras el jugo, el jugo, y no cambiara hasta que algo, muy definitivo, hiciera que tu paf... pasara a otro estado”.*⁸³

Esta noción de trabajar con la pureza de las emociones está emparentado a lo que Antonin Artaud plantea respecto a la labor del actor en escena, el atleta de las emociones. Este actor que tiene la capacidad de transitar por los estados emocionales puros del ser humano, en el que el ser social no existe y lo que mueve a los personajes, o arquetipos para este caso, es su instinto, su carácter primitivo. Tal como lo corrobora en la entrevista María José Núñez:

*“Yo te voy a contar una historia, en la que yo amo, en la que detesto, en la que yo sufro, no es yo amo sufriendo, no, es yo amo, y después es yo sufro. El atleta de la emociones Artaudiano. No es el maestro del encubrimiento, sino que es el maestro del mostrar. El maestro de que estoy mostrando esta emoción al máximo de esa emoción, tampoco hay niveles de emoción, la emoción está en su máxima intensidad cada vez”.*⁸⁴

⁸³ Entrevista realizada a Aldo Parodi por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Junio del 2011. Santiago de Chile.

⁸⁴ Entrevista realizada a María José Núñez por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Junio del 2011. Santiago de Chile.

A su vez, esto se relaciona directamente con el concepto de estado que plantea Mnouchkine. Al igual que en el Teatro del Sol, cuando el actor encuentra el estado, o sea la emoción, trae consigo la aparición del cuerpo preciso para el rol. Aquellas metáforas corporales que el actor investigaba sobre el escenario se concretan y hacen aparecer al personaje. El grupo encuentra entonces lo que estaba buscando, emerge así el personaje.

Andrés Pérez tenía la creencia que los personajes existían en algún lugar y que eran estos los que escogían al actor que los interpretaría. Esta idea estaba circundada por el concepto de la evidencia. La evidencia era ese instante mágico del ensayo en que algo ocurría en escena y aparecía la verdad de un gesto, de una emoción o de un personaje. Si bien este concepto también se relaciona con los métodos de creación de Mnouchkine, resulta muy importante establecer la relación que se establece con el *hana* en el Noh. Cuando el *hana* se hace presente es el momento en que el actor florece en escena, llegando a un estado que logra que el espectador se emocione con su interpretación. Lo mismo ocurría aquí, un actor lograba captar el alma de un personaje, o tomando la creencia de Pérez era el instante en que este descendía y lo escogía, y aparecía la evidencia de eso que entre todos estaban buscando.

*“Es un instante mágico, es de verdad un instante mágico, donde de verdad uno no necesita la aprobación del director, y no tiene que ver con el capricho de uno, lo mismo sucedía cuando tu probabas un personaje y sabías que ese personaje no lo ibas a hacer tu. Porque no cupo y cuando tu sientes la encarnación, y cuando se instala más que el alma, el espíritu, y cuando digo el espíritu digo estos son los objetivos de este personaje, estas son las intenciones, y yo las estoy encarnando, yo me estoy comprometiendo con eso. Por eso es que era muy evidente cuando tu sentías eso”.*⁸⁵

Por último, no cabe duda que desde sus inicios la disciplina y el rigor caracterizaron el teatro de Andrés Pérez, más aún cuando retorna de su viaje y logra hacer de su estilo de creación con los actores un sistema compuesto por principios actorales muy concretos, que finalmente lograron establecer una marca imborrable en todos los que tuvieron la oportunidad de trabajar con él.

⁸⁵ Entrevista realizada a Fernando Gómez – Rovira por Úrsula Hellberg y Javiera Zeme en Agosto del 2011. Santiago de Chile.

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES. TÉCNICAS Y ÉTICAS DEL ACTOR.

Para iniciar esta investigación que buscó analizar y reflexionar sobre el trabajo actoral bajo la dirección de Andrés Pérez, primero tuvimos que realizar una investigación teórica al respecto. La información referente a esta materia era bastante escasa, sin embargo, el poco material que había más el hecho de que la mayoría de aquellos actores estaban vivos y muchas veces haciendo teatro, daba señales suficientes de una tesis que era posible realizar.

Al enfrentarnos a este proceso que implicaba la realización de entrevistas en profundidad, puesto que de ahí se recogería la mayor cantidad de información, se hacía necesario antes una investigación teórica referente al campo del actor en autores y estilos de referencia universal. Como esta premisa podía ser demasiado amplia, seleccionamos aquellos que tenían directa relación con las obras de Pérez, extrayendo así a partir de sus puestas en escena los elementos actorales técnicos y visuales que eran reconocibles y relacionables desde estos directores y estilos. Si bien el camino podría haber sido el inverso, es decir haber partido por las entrevistas para terminar con el marco teórico referencial, la opción por la que optamos daba mayor sustento a los escritos que en esta tesis aparecen. Así, podríamos ver concretamente la visión del actor en Artaud, Brecht, el Teatro Noh, el Teatro Kabuki, el Teatro Callejero en Chile y el Teatro del Sol, estas dos últimas consideradas como las escuelas formativas de Pérez. Todos estos puntos cuentan con escritos suficientes relativos a la materia, desde libros que los mismos directores escribieron hasta teóricos que han centrado su análisis en el actor. Además, esta lectura traería posibles rutas de investigación de campo, facilitando la elaboración de preguntas y temas a plantear en las entrevistas. Finalmente, el hecho de tener el marco teórico definido permite encausar el análisis de la investigación práctica, llegando así a conexiones directas de las dos partes que conforman esta tesis. Es este último punto en el que ahondaremos en este capítulo, creando una división de aspectos técnicos y éticos rescatados por Pérez para el trabajo con sus actores y de él como hombre de teatro.

Un primer aspecto técnico tiene que ver con la importancia de la preparación y trabajo corporal que Pérez exigió a sus actores desde sus inicios. En el TEUCO y en el Gran Circo Teatro el entrenamiento era fundamental, a eso se suma el trabajo con el gesto y la corporeidad propuesta que armaban la esencia del rol. Con el tiempo él fue más allá y apoyándose de otras disciplinas, pidió metáforas corporales a los actores para representar las palabras que el texto dramático decía. Un caso particular se presenta con la técnica del Kathakali, que fue practicada en el entrenamiento y luego aplicada a la escena. Esto resultó clave para encontrar lo que Pérez buscaba en el trabajo del actor sobre el escenario. Aquí la visión de Artaud es relevante y a pesar de que el actor en Artaud es un punto más dentro de la puesta en escena, este director también llamó a la preparación que debía tener el intérprete en su teatro, influenciado por disciplinas y técnicas que iban más allá de lo estudiado en las aulas. A esto se suma, la presencia del cuerpo del actor como jeroglífico, haciendo signo de algo y también metáfora para representar, para significar.

Otro punto importante tiene relación con la música. Como hemos dicho, esta para el trabajo en escena con los actores era muy importante. En el TEUCO, los actores se enfrentaban a tocar los instrumentos y en el Gran Circo Teatro había músicos especializados que acompañaban la acción del actor y de la obra en general. El diálogo del actor con la música es un principio importante en un actor de Andrés Pérez, tal como ocurre con el *hayashi* en el Noh, que es la parte instrumental que acompaña la acción del actor.

A esto sumamos el uso del gesto, que también es fundamental. Los actores desde el TEUCO hablaron de gesto y cómo este era capaz de representar la emoción que se quería expresar. Tal como mencionamos anteriormente, esta palabra se volvió recurrente en este director y el lenguaje escénico apuntaba hacia eso. También lo podemos relacionar con el Noh, teatro en donde estos están clasificados y forman una parte importante dentro del lenguaje actoral.

Un cuarto elemento técnico tiene relación con los recursos que usa el actor de Pérez para su transformación. En el caso del TEUCO, siempre se apoyaron mucho en elementos externos para poder narrar la historia, sin embargo en donde es más evidente es en el primer periodo del Gran Circo Teatro, en donde Pérez exigía a sus actores transformarse para poder entrar al trabajo

de creación sobre el escenario. Esta transformación, que era la propuesta del actor para un personaje, implicaba maquillaje y vestuario. Aquí es imposible no hacer el cruce con el Teatro Kabuki. Técnicamente debemos hablar de *kumadori*, el maquillaje del rostro, y a esto le debemos sumar la utilización de vestuario, pelucas y elementos externos para la construcción del rol. En este aspecto es imposible no recordar el trabajo realizado en “Madame de Sade” donde el Kabuki además de transformarse en un referente estético también se ocupó como marco teórico referencial.

Un último aspecto a considerar tiene relación con la emoción y la evidencia, conceptos que los mismo actores reconocen como lugares claros de creación y premisas imposibles de eliminar. Era la emoción lo que guiaba el trabajo actoral y fue la evidencia la que guió los procesos para encontrar lo que estaban buscando como grupo. Es necesario aclarar que seguramente Andrés Pérez rescata de su experiencia con Mnouchkine estos conceptos, sin embargo sabiendo las influencias de esta directora, es imposible no hacer el cruce de la evidencia con el *hana*, cuando florece el arte del actor en escena y es reconocido por el público. Es este momento de la evidencia, similar al momento del *hana*, que los actores reconocen como ese lugar mágico, ese lugar que justifica todo y en donde las palabras de aprobación ya no son necesarias.

Si bien el marco teórico estuvo siempre en concordancia con lo estudiado, resulta necesario mencionar el Kathakali. Seguramente Pérez se acercó a esta danza teatro de la India durante su estadía con Mnouchkine. La corporeidad que daba esta danza, era un referente corporal concreto para sus actores, en donde Pérez además de la aplicación de esta pedía que se separara el gesto de la palabra. Varios actores lo reconocen como una técnica trabajada arduamente durante procesos de ensayos en más de una obra y sobre todo con el primer grupo del Gran Circo Teatro.

Por otro lado, si hacemos una revisión acerca de los elementos presentes en las metodologías que Pérez utilizaba para crear, nos encontramos con tópicos que podemos señalar como éticas del actor, ya que si bien no son técnicas actorales, logran establecer claves acerca de cómo abordar este proceso creativo.

Lo primero que podríamos señalar es la disciplina, entendiendo esto desde un lugar concreto, como por ejemplo, la puntualidad y el compromiso que cada actor debía tener con la obra. Estar presente, ser propositivo, respetar las propuestas del compañero y por sobre todo creer en el trabajo, eran parte de este compromiso que los actores de Pérez adquirirían tanto en el escenario como fuera de él. Esta idea acerca de la rigurosidad es algo que todos los actores que trabajaron con él recuerdan como un tópico presente desde sus inicios. Pérez a veces comparaba la profesión del actor con la de un monje, en tanto este debía muchas veces modificar sus hábitos y prácticas en pos de buscar la pureza y la perfección en escena, una visión emparentada con los postulados que hace Zeami en Fushikaden respecto a la formación de un actor de Noh, en la que su vida completa debe estar dedicada a estudiar este arte. Además esta noción de rigor a la que hacemos referencia podríamos vincularla con la crueldad de la que habla Artaud, en la que el actor tiene este carácter sagrado en cuanto a que es en su cuerpo el lugar en que ocurre el teatro, y para eso el cuerpo debe estar preparado y entrenado.

La idea de lo colectivo tal como señalamos anteriormente era fundacional. Este espacio estaba emparentado con la idea de comunidad con la que Pérez entendía el teatro, y esto estaba presente de distintas formas, desde la responsabilidad e implicancia que podía tener un actor en el trabajo del compañero hasta la noción de material grupal con la que se entendía cada descubrimiento sobre la escena. Esto quería decir que todos podían hacer uso de este en tanto era un bien común, algo que cada uno de los integrantes logró gestar. Esta idea de colectividad respecto al material que se desprende de los ensayos es un principio de trabajo propio de Ariane Mnouchkine, relacionado a lo que anteriormente hemos mencionado acerca del actor autor. Este material pasa a ser del colectivo en tanto el actor es el autor de un gesto, texto o movimiento que luego entrega o más bien comparte para ser utilizado por el resto de sus compañeros.

Esta noción de comunidad en la construcción de los roles, sin duda contribuye a lo que podríamos denominar como la unidad actoral presente en escena, en la que si bien existen diferencias o más bien particularidades en los personajes, cada uno de ellos es coherente con un mismo lenguaje. Algo que destaca en las formas teatrales de Pérez.

Parte también de esta ética del actor tenía relación con el error. Durante los ensayos los actores debían darle espacio a la equivocación, jamás entender el trabajo en escena como algo

asertivo, hacer lo correcto. Aquí el actor debe entender que errar es parte del descubrimiento ya que desde ahí el espacio creativo se abre a múltiples posibilidades desde las cuales resolver en escena.

Un principio inherente era la labor del actor como un oficio que se ejerce en comunidad. El actor no era un profesional competente solo en el escenario, sino que debía comprender el teatro como un total en el que todos los elementos que lo circundan son fundamentales para que la obra suceda. Por eso es que él planteaba principios como hacer tareas de distinto tipo para que el ensayo fuese óptimo, habitar el lugar en el que se estaba trabajando, comprometerse con el montaje en cuanto a tener una relación filial con los compañeros y al final del ensayo, ir a comer o beber todos juntos porque creía que todavía en ese lugar se estaba trabajando. Algo que este director repetía hasta el cansancio era que los actores debían trabajar con amor.

Por último, Pérez concebía el arte y específicamente el teatro como un lugar de denuncia, en el que era posible cambiar el orden de las cosas. Tener algo que decir era vital para crear e intentaba que cada día sus actores sintieran esta necesidad de comunicar algo y de remecer con aquello que estaban diciendo.

Es quizás el remecer lo que Pérez persiguió. Remecer la escena, remecer el teatro, remecer la sociedad fue su lucha inagotable. Algo que sin duda no dejó indiferente a todos quienes trabajaron con él y a quienes eso nos llama a seguir haciendo teatro.

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Antonin. El Teatro y su Doble. El Teatro y su Doble. México, Grupo Editorial Tomo, 2003.

BOLÍVAR, Alma. GUTIÉRREZ, Carmen. MEDEL, Marcela. RAMÍREZ, Rosa. El Teatro Callejero; una nueva alternativa teatral y su presencia en nuestro país. Seminario para optar al título de actriz. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1987.

BRAU, Jean - Louis. El Trabajo Teatral. Barcelona, Anagrama, 1971.

BRECHT, Bertolt. Breviario de Estética Teatral. Buenos Aires, la Rosa Blindada, 1963.

BRECHT, Bertolt. Escritos Sobre Teatro. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1970.

CANALES, Manuel. Metodologías de la Investigación Social. Chile, Ed. Lom, 2006.

DERRIDA, Jacques. La Palabra Soplada. Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1989.

DESUCHÉ, Jacques. La Técnica Teatral de Bertolt Brecht. Barcelona, Editorial Oikos-Tau, 1968.

DUBATTI, Jorge. Antonin Artaud, El Actor Hierofánico y el Primer Teatro de la Crueldad. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. 2(1):, 2008.

EARLE, Ernst. The Kabuki Theatre. Honolulu, University Press of Hawaii, 1974.

KIERNANDER, Adrian. Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

MIRANDA, Rodrigo. Mi oficio es provocar y perturbar. El Mercurio, Santiago, Chile. 6 nov. 1998. 10 – 11, suplemento.

Revista Apuntes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile. (98). 1998.

Revista Apuntes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile. (122). 2002.

Revista Conjunto de Casa de las Américas, Cuba. (132). 2004.

SCOTT, A. C. The Kabuki Theatre of Japan. Londres, Geoge Allen & umnin Ltd., 1995.

SONTAG, Susan. Aproximación a Artaud. Barcelona, Ed. Lumen, 1976.

WEIDELI, Walter. Bertolt Brecht. Buenos Aires: Ediciones CEAD, 1956.

WILLET, John. El teatro de Bertolt Brecht: un estudio en ocho aspectos. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.

WILLIAMS, David. Collaborative Theatre. The Théâtre du Soliel Sourcebook. London, Routledge, 1999.

ZEAMI, Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas Noh. Edición y traducción del japonés de Javier Rubiera e Hidehito Higashitani. Editorial Trotta, Madrid, 1999.

ANEXO 1

A continuación presentamos el cuadro realizado al inicio de nuestra investigación y que fue clave para la reconstrucción histórica del trabajo como director de Andrés Pérez Araya del Teatro Urbano Contemporáneo y del Gran Circo Teatro.

En esta tabla se encuentran aquellos elementos y posibles poéticas que pudimos extraer de los diferentes estudios y relatos que habían en la bibliografía estudiada hasta ese momento. Es importante destacar que este esquema fue realizado previo a la escritura de la tesis y obviamente anterior a la realización de las entrevistas en profundidad. Fue este esquema el que nos dilucidó y encaminó la ruta del marco teórico. Fue así como tomamos la decisión de investigar el trabajo del actor en Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Teatro Noh y Teatro Kabuki, entendiéndolos como referentes teatrales de Pérez; y el Teatro Callejero en Chile y el Teatro del Sol, como escuelas formativas de este director.

Finalmente, es preciso aclarar que los casilleros en blanco responden a la falta de información que había sobre las obras seleccionadas.

TEUCO: TEATRO URBANO CONTEMPORÁNEO (1980 – 1982)	ELEMENTOS	POÉTICA
Oye, Oiga, Tu y Su Historia Inconclusa	- Pocas funciones. - 20 min.	
El Viaje de José y María a Belén	- Poco texto. - Fractura gestual. - Teatro callejero exagerado, preciso. - Música rock. - Vestuario blanco. - Mensaje claro.	
Iván El Imbécil		
Acto Sin Palabras	- 20 min. - Mensaje social: desempleados en Chile.	
El Sueño de Pablo		
Acerca del Trabajo		
El Principito		

GRAN CIRCO TEATRO. PRIMER PERIODO (1988 – 1995)	ELEMENTOS	POÉTICA
La Negra Ester	<ul style="list-style-type: none"> - Training: Kathakali. - Emoción. - Evidencia. - Máscara (maquillaje). - Gesto. - Música en vivo. - Canto. - Mirar a los ojos al público. - Improvisación. 	<ul style="list-style-type: none"> - Artaud: máscara y gesto. - Teatro Kabuki. - Teatro Noh.
Época 70: Allende	<ul style="list-style-type: none"> - Evidencia. - Juego. - Máscara. - Gesto. - Improvisación. - Música en vivo. - Creación colectiva. 	
Noche de Reyes	<ul style="list-style-type: none"> - Vestuario. - Máscara (maquillaje). - Gesto no cotidiano. - Emoción. - Evidencia. - Improvisación. - Música en vivo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Teatro Noh.

	- Máscaras.	
Ricardo II	- Vestuario. - Máscara (maquillaje.) - Gesto no cotidiano. - Emoción. - Evidencia. - Improvisación. - Música en vivo. - Máscaras.	
Popol Vuh	- Latinoamérica. - Música en vivo. - Canto. - Fiesta. - Trabajo corporal.	
La Consagración de la Pobreza	- Texto chileno. - Gesto. - Vestuario.	

GRAN CIRCO TEATRO. SEGUNDO PERIODO (1998 – 2002)	ELEMENTOS	POÉTICA
Madame de Sade	<ul style="list-style-type: none"> - Mishima. - Hombres vestidos de mujeres. - Travestismo. - Máscara (maquillaje). - Barroco. - Rococó. - Gesto. - Pelucas. - Japón, Francia y Chile. 	<ul style="list-style-type: none"> - Teatro Kabuki.
Nemesio Pelao, que's lo que te ha pasao?	<ul style="list-style-type: none"> - Texto chileno. - Décimas. - Costumbrista. - Máscara (maquillaje). - Canto. - Música en vivo. - Evidencia. 	
Visitando al Principito	<ul style="list-style-type: none"> - Callejero. - Todos son el principito. - Música en vivo. - Escenografía movable. - Vestuario. - Máscara (maquillaje). 	

	- Evidencia.	
La Huída	- Texto escrito por Andrés Pérez. - Sala. - Gesto. - Trabajo corporal.	

ANEXO 2

El siguiente documento adjunto (CD) pretende dar a conocer parte del material obtenido en el proceso de realización de las entrevistas en profundidad, tal como hemos desarrollado en el capítulo III. Esta información se expone en este anexo con el fin de complementar y reforzar los contenidos pertenecientes a la investigación de campo. La entrevista semiabierta, estructura propuesta por las investigadoras para efectuar las entrevistas en profundidad, se caracteriza por forjar una conversación libre con el entrevistado, en la cual la información aparece en un espacio íntimo y relacionado a vivencias narradas desde lo emocional en tanto forman parte de la historia personal de quien está hablando. Por esta razón, hemos decidido proteger la intimidad de algunos de nuestros entrevistados quienes nos manifestaron la necesidad de salvaguardar cierta información y utilizarla solo como documentación que permita reconstruir un contexto determinado pertinente a la investigación.

No obstante, existen tres entrevistas que presentan un tipo de material específicamente relacionado a los aspectos técnicos y formas de trabajo durante los procesos creativos junto a Andrés Pérez, por esto, es que nos resulta pertinente compartirlo en quienes se interesen en profundizar sobre la figura de este creador.

Esperamos que este material inédito pueda contribuir en futuros estudios que tengan el trabajo de Pérez como tema principal de investigación.