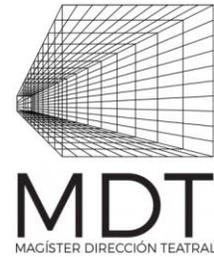




UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Teatro



DE ARIANE MNOUCHKINE A ANDRÉS PÉREZ
Un estudio comparado de sus poéticas directoriales

**Tesis presentada para obtener el grado de Magíster en Artes
con Mención en Dirección Teatral**
CARLOS ENRIQUE CASTAÑEDA CUATINDIOY

Asesor Teórico: Macarena Andrews
Asesor Práctico: Jesús Codina

Santiago de Chile
Marzo, 2017

*A ti mi Dios, que eres mi fortaleza.
Quiero que en mi viaje seas tú el camino,
seas el destino y el paisaje alrededor.*

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente a mis hijos Nicolás y Valentina, y a mi esposa Ángela María León, que son mi mayor motivación, quienes paciente y amorosamente me han acompañado en esta travesía.

A mis padres, María Luisa y Moisés, por su ejemplo, apoyo y amor sin medida. Y a toda mi familia por estar siempre presente a pesar de la distancia.

A mis compañeros y amigos de Teatro La Calderona, sin quienes este sueño creativo nunca se hubiese materializado, especialmente a Macarena Baeza, Mariel Castro, David González y Ramón Gutiérrez.

INDICE DEL DOCUMENTO

Introducción	7
Capítulo I: La poética directorial de Ariane Mnouchkine	
1.1 Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil - Biografía introductoria.	16
1.1.1. Los orígenes	16
1.1.2. La escuela francesa	21
1.1.3. El camino recorrido hasta hoy	26
1.2 Hacia una metodología de trabajo en el Théâtre du Soleil.	28
1.2.1. Discurso e Ideología en los espectáculos del T. du Soleil.	29
1.2.2. La Creación Colectiva	35
1.2.3. La dirección de actores en el T. du Soleil:	42
1.2.3.1. Sobre la Commedia dell'Arte	43
1.2.3.2. Los principios del arte del actor.	55
1.2.3.3. La dirección en acción.	66
Capítulo II: La poética directorial de Andrés Pérez Araya	
2.1 Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro - Biografía introductoria.	75
2.1.1. Los orígenes	75

2.1.2. Los años de cara al Sol	85
2.1.3. La Negra Ester, más que puro teatro	93
2.1.4. Después de la Negra Ester	97
2.2 Hacia una metodología de trabajo en el Gran Circo Teatro.	107
2.2.1. Discurso e Ideología en los espectáculos del GCT.	108
2.2.2. La Creación Colectiva	115
2.2.3. La dirección de actores en el GCT:	125
2.2.3.1. Los principios del arte del actor.	128
2.2.3.2. La dirección en acción.	141
Capítulo III: Hacia una posible aplicación poética: “Ranerías y otras breves maravillas”.	
3.1. Elementos convergentes en las poéticas de Mnouchkine y Pérez	146
3.1.1. Discurso e Ideología.	150
3.1.2. La Creación Colectiva	152
3.1.3. La dirección de actores	153
3.2 Hacia una aplicación poética: <i>“Ranerías y otras breves maravillas”</i>	154
3.2.1. Sobre la Fiesta Teatral Barroca y los entremeses de Juan Rana	157

3.2.2. Propuesta Dramatúrgica: una inversión de categorías	161
3.2.3. El trabajo con los actores	166
3.2.3.1 Premisas de Dirección Actoral	166
3.2.3.2 La dirección en acción	168
Conclusiones.	188
Bibliografía.	194
Anexos.	202

INTRODUCCIÓN

Para hablar del teatro chileno contemporáneo y comprender su vitalidad y dinamismo dentro del marco de la escena latinoamericana y mundial, se hace indispensable revisar aquellos grandes hitos, obras, artistas y circunstancias sociales que marcaron la pauta para construir el camino de llegada hasta aquí. Sin duda alguna, parte fundamental de la historia reciente del teatro chileno y muy posiblemente uno de los mayores agentes de cambio en los paradigmas de la teatralidad chilena de finales del siglo XX, es el multifacético creador y hombre de teatro Andrés Pérez Araya.

El aporte excepcional e innegable de Andrés Pérez a la escena chilena, se condensa en una poética directorial que se inscribe con nombre propio dentro de las teatralidades nacionales relevantes; por tanto, conocerla desde sus orígenes, su desarrollo y consolidación a partir de su encuentro con la poética de una de las creadoras teatrales más notables a nivel europeo, como lo es la directora francesa Ariane Mnouchkine; resulta no menos que útil en este ejercicio de análisis y comprensión del quehacer teatral en Chile hoy.

A comienzos de los años 80, Andrés Pérez, siendo ya un actor, bailarín y coreógrafo reconocido en su país, habiendo incursionado con acierto en el terreno de la dramaturgia y sobretodo, tras haber desarrollado casi de manera experimental, una corta pero contundente labor como director en el ámbito del

teatro callejero; tiene la oportunidad de acercarse a las teatralidades más relevantes de Francia a través de una beca que le otorga el gobierno de ese país. Sin dudar, escoge al Théâtre du Soleil y en concreto a Ariane Mnouchkine para nutrirse de aquellas tendencias que para él iban en consonancia con sus intereses en pro de un teatro popular, festivo y discursivo, sin abandonar la necesaria belleza del hecho artístico. De tal suerte que, la que sería una visita de algunos meses se tradujo en una estancia de casi cinco años, convirtiéndose en una etapa de formación importantísima de cara a su futuro trabajo como director teatral y renovador de la escena chilena. El mismo Andrés Pérez reconoce lo determinante que fue este período de su vida en Francia, un tiempo necesario de aprendizaje y crecimiento para la consolidación de sus intereses artísticos. Así lo declara en una entrevista a Eduardo Guerrero:

Después de la Universidad de Chile, mi primer post-grado fue el teatro callejero. El máster, entonces, fue estar con el Théâtre du Soleil. Primero que nada, esta vinculación hizo que todas las intuiciones que poseía, se confirmaran. Ellos, con sus veinticinco años de existencia, tenían las soluciones para los problemas que los teatristas enfrentábamos acá. Además allá me encontré con la raíz de la tradición (...) en Europa, pude palpar lo que era la Comedia del Arte, que es la verdadera tradición teatral europea, ya que Ariane Mnouchkine se especializa en ella y en el trabajo con máscaras. También, pude conocer el teatro oriental, puesto que al Théâtre du Soleil llegan muchos maestros a hacer seminarios. O sea, se está constantemente revisando lo que es el arte del actor (...) Mirando hacia atrás, puedo decirte que esa experiencia fue muy importante y necesaria. Además coincidió con mis propias búsquedas respecto al teatro.¹

¹ GUERRERO, E. 2003. p. 119.

Y es que Ariane Mnouchkine se inscribe con autoridad dentro de la historia del teatro de su país como parte activa de una tradición popular y gestual fundada por Copeau, seguida por Lecoq y de la que ella es vigente continuadora. Esta línea que pone al actor como eje de la creación teatral, se hermana con una tendencia que resurge vigorosa en distintos lugares de Europa durante los años ochentas del siglo pasado, apostando por la interculturalidad en las prácticas escénicas, y de la cual también forman parte insignes directores como Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba o Peter Brook.

Entonces resulta evidente que esos años (1983 a 1988) al alero de Mnouchkine, suponen para Pérez un notorio crecimiento acerca del arte del actor; y desde luego acerca de la experiencia creadora conjunta, al formar parte activa de una de las más importantes compañías teatrales de Europa que aún hoy entiende su realización artística como un hecho discursivo y con una función no solo estética sino política, sustentada en la creación colectiva. Además, durante ese tiempo tuvo la posibilidad de encontrarse con tradiciones teatrales ancestrales, las cuales estudió, apropió y convirtió en el sustento de su práctica creadora y pedagógica. Así pues, todos estos elementos pragmáticos e ideológicos sintetizados en la figura de Mnouchkine al frente de su Soleil, marcan una huella indeleble en Pérez, la que influyó en su manera de entender y hacer teatro a partir de entonces. Y aunque mucho se ha hablado en torno a esta innegable herencia e incluso se le ha otorgado casi todo el crédito a la hora

de valorar la renovación que supuso la irrupción de Pérez en el panorama teatral chileno de finales del siglo pasado, no hemos encontrado estudios específicos que nos permitan esclarecer la relación precisa que existe entre la poética del director chileno con la de su maestra y mentora francesa.

Por todo lo anterior, la presente investigación, pretende dilucidar la traslación de la poética directorial de Ariane Mnouchkine a la de Andrés Pérez. Pesquisando en la trayectoria recorrida por cada uno de ellos, y, fundamentalmente en la práctica creadora de los colectivos que fundaron en sus países: el Soleil en Francia y el Gran Circo Teatro en Chile. Creemos que entre estos dos creadores no solamente existe un transvase de herramientas metodológicas de cara al trabajo con los actores y de puesta en escena; sino, y tal vez lo más importante, una visión compartida del teatro en la sociedad actual. Visión que han intentado proyectar a través de sus espectáculos, y en su particular manera de *'vivir'* la creación teatral en colectivo. Por todo ello llevaremos a cabo una revisión de los procesos creativos, así como los de puesta en escena de los espectáculos más sobresalientes, desarrollados por ambos directores con sus respectivas compañías; centrándonos en lo relativo a la dirección actoral, tratando de esclarecer cuáles son los principios a partir de los que ambos directores abordan la preparación de sus actores y desde qué metodologías o prácticas interpretativas intentan dar respuesta al problema de la actuación como eje de la creación teatral.

A pesar que Andrés Pérez después de su paso por el Théâtre du Soleil, tuvo una profusa producción artística en diferentes tipos de proyectos teatrales, ejerciendo en ellos variados roles creativos: actor, director de escena, coreógrafo, *regisseur*, y pedagogo; tanto en Chile como en otros lugares del mundo. Enfocaremos este ejercicio de análisis, en la labor que desarrolló en su país, como director general de su compañía Gran Circo Teatro. Es decir, para verificar la construcción de su poética directorial y su real impacto en la teatralidad chilena actual, nos centraremos en su labor con dicho colectivo y en los procesos de creación de las obras que con ellos llevó a la escena desde 1988 hasta su muerte en enero del año 2002, que son:

La Negra Ester, de Roberto Parra.

Época 70: Allende, creación colectiva.

Los Shakespeares (Noche de Reyes y Ricardo II), de W. Shakespeare.

Popol Vuh, adaptación colectiva del libro sagrado Maya Quiché.

La Consagración de la pobreza, de Alfonso Alcalde.

Madame de Sade, de Yukio Mishima.

Nemesio Pelao ¿qué es lo que te ha pasao?, de Cristian Soto.

Visitando al Principito, sobre la novela de Antoine de Saint-Exupéry

La Huída, del mismo Andrés Pérez Araya.

En la creación de estos diez espectáculos y a lo largo de los trece años que trabajó Andrés Pérez con la compañía, el colectivo del Gran Circo Teatro sufrió muchas modificaciones, siendo lugar de paso y crecimiento para numerosos artistas teatrales; sin embargo tanto los miembros que se fueron como aquellos que permanecieron en el grupo, han replicado su experiencia bajo la dirección de Pérez de una u otra manera en el medio teatral chileno, continuando así con su legado y contribuyendo al crecimiento cualitativo del movimiento teatral chileno. Razón por la cual entendemos que el aporte de esta investigación tiene enorme sentido en tanto redundará en el conocimiento de los elementos centrales de unas poéticas directoriales -de Pérez y Mnouchkine- que influyen hasta hoy en las nuevas generaciones de creadores teatrales chilenos.

A diferencia de muchos otros teatristas latinoamericanos que han tenido la oportunidad de acercarse a técnicas, metodologías, escuelas y/o corrientes teatrales en el extranjero; Andrés Pérez sí supo moldear lo aprehendido con Ariane Mnouchkine, pudo decantarlo y acondicionarlo a su propio contexto social y artístico (de ello da testimonio su compañía y sobretodo sus creaciones); supo trasladar esos saberes a la realidad chilena por demás carente del soporte institucional que puede tener una compañía como la del Soleil en Francia.

Pero para entender cuales son los puntos metodológicos e ideológicos en los que convergen las poéticas directoriales de Andrés Pérez y Ariane Mnouchkine, hemos llevado a cabo una investigación correlacional y de carácter aplicada puesto que como parte concluyente de la misma se realizó un ejercicio de puesta en escena probando en la práctica algunas de las herramientas y/o postulados que consideramos son comunes en las poéticas de ambos directores. Así, la investigación se encuentra enmarcada dentro de la disciplina denominada de Teatro Comparado², específicamente en el área de Poéticas Comparadas. Para ello se ha llevado a cabo la revisión bibliográfica pertinente, además del levantamiento de distintos materiales (videos documentales, entrevistas, declaraciones de prensa, testimonios, etc.), que han permitido contrastar la práctica creadora de uno y otro director.

Para presentar toda la información estudiada, se ha estructurado este escrito en tres capítulos: así, el primero de ellos, estará dedicado a conocer la vida y la obra de la directora Ariane Mnouchkine, sus influencias directas e indirectas, las razones y circunstancias que la llevaron a buscar en el mundo de la *commedia dell'arte* y posteriormente en las tradiciones teatrales de Oriente, posibles respuestas al problema de la actuación. Repasaremos su trabajo como directora al frente de su Théâtre du Soleil, centrandó nuestra atención en el periodo en que A. Pérez se hizo parte de la compañía e intentando rastrear los

² Ampliaremos este concepto en el Capítulo III.

caminos que la han llevado a convertirse en un referente indiscutido por sus aportes al desarrollo de la dramaturgia actoral puesta al servicio de la creación de un teatro popular y con elementos interculturales. Todo ello lo haremos analizando cada uno de los principios que consideramos hacen de su práctica como directora actoral y teatral, una poética diferenciada y reconocible.

El segundo capítulo estará dedicado a recorrer la vida de Andrés Pérez Araya, procurando conocer al hombre, al actor, al bailarín, coreógrafo, dramaturgo, gestor teatral y pedagogo que se conjugaban en la imagen del innovador director de escena que continúa inspirando a muchos hombres y mujeres de teatro hoy. Al igual que en el caso de su maestra, revisaremos específicamente la obra realizada con su Gran Circo Teatro (y otra obra más producida mientras aún formaba parte del Soleil); entendiendo que su labor no se redujo a la creación de espectáculos teatrales, ni tampoco se limita a la labor pedagógica y de proyección social que realizó a través del teatro; sino que de manera más amplia, su obra llena de aristas, comprende la proposición de una poética particularmente renovadora dentro de las artes escénicas chilenas, que se resume en su manera tan particular de entender la función del teatro en la actualidad.

En el tercer capítulo, daremos cuenta de la fase de aplicación de la presente investigación, esto mediante la puesta en escena de la pieza teatral

“Ranerías y otras breves maravillas”, sustentada dramáticamente en obras menores del Siglo de Oro español, y en cuyo proceso de creación se aplicaron algunos de los principios o elementos comunes en lo relativo a la dirección actoral y que a nuestro parecer configuran la esencia de las poéticas directoriales de Mnouchkine y de Pérez, procurando llevar a la práctica las propuestas que consideramos son sus aportes más vivificantes a las teatralidades contemporáneas.

Finalmente y como anexo a este estudio, se presentan unas tablas que resumen las obras realizadas por cada uno de los directores con sus respectivas compañías, en las que se aprecia la riqueza y la variedad de su producción escénica.

Capítulo I:

LA POÉTICA DIRECTORIAL DE ARIANE MNOUCHKINE

1.1 Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil - Biografía Introductoria

1.1.1. Los orígenes.

Ariane Mnouchkine nació en 1939 en Boulogne-Billancourt (Francia). En el seno de una familia con claras inclinaciones por el arte; factores que inevitablemente influyeron en su inquieta personalidad cuando aún era una niña.

Su padre fue *Alexandre Mnouchkine*, hijo de judíos rusos que llegaron a Francia en 1925. Aunque desempeñó varios oficios, llegó a ser un importante productor de cine a mediados del siglo XX, trabajando con los más destacados directores franceses de la época. Para Ariane Mnouchkine su padre es un referente ineludible en su vocación artística, en su manera de entender el quehacer creador, pero sobretodo un apoyo incondicional para poder emprender el camino como directora:

... [Mi padre] Tenía una energía titánica. Estaba presente en cada jornada de rodaje, no faltaba a ninguna, siempre era el primero en llegar al plató y el último en irse. Se ocupaba de todo, estaba informado de todo. Desde el vestuario hasta el decorado

pasando por la cocina o la limpieza del plató... Haberlo visto trabajar seguramente me sirvió de ejemplo...³

Su madre fue *June Hannen*, inglesa, hija de un diplomático, Nicholas Hannen; quien muy pronto se arruinó tras abandonar a la mujer y a los hijos para convertirse en actor. Trabajó en el legendario *Old Vic* e incluso llegó a actuar junto a Lawrence Olivier en su *Enrique V*. Una hermana de su madre, es decir una tía de Ariane Mnouchkine, también llegó a ser actriz. Sin embargo la mayor herencia artística del lado materno fue toda esa imaginaria fantástica de las leyendas llenas de hadas, druidas y caballeros.

Durante sus primeros años de vida Ariane Mnouchkine tuvo que padecer los estragos de la Segunda Guerra Mundial, incluso junto con su familia llegó a ser refugiada en Cauderán, cerca de Bordeaux; mientras que sus abuelos paternos fueron confinados en Drancy (localidad francesa donde funcionó un campo de concentración), antes de ser deportados. A pesar de todo ello, su inocencia no le permitía dimensionar lo que pasaba; por lo que recuerda aquellos años como muy felices. De vuelta a París en 1947, la pequeña Ariane Mnouchkine empezó a acompañar a su padre a los rodajes de las películas, siguiéndolo de cerca, como encantada por el mundo cinematográfico. Pero a pesar de ello, o tal vez precisamente por conocer el cine desde dentro, nunca se sintió especialmente atraída por él, al contrario, sentía terror por ese universo deslumbrante y tan

³ MNOUCHKINE, A. 2007. p. 42.

seguro de sí mismo. Ella buscaba otra cosa, no quería nada con el mundo que conocía tal y como era. Quería encontrar su propia isla, un lugar donde el mundo fuera distinto y pudiera transformarse.

En su adolescencia tuvo que enfrentar la separación de sus padres y fue entonces cuando conoció al profesor y poeta Henri Bachau, quien se interesó por ella y le ayudó a encauzar positivamente toda la fuerza y la rabia de aquellos años de búsqueda. Después de haber terminado el bachillerato parte a Inglaterra para hacer un año en Oxford, donde se encontró con una enorme actividad teatral aficionada. Fue precisamente en aquellas circunstancias cuando descubrió primero su gusto por el juego colectivo y creativo que supone la escena, y luego su indudable vocación por hacer teatro.

Al regreso de Inglaterra en 1958, inicia estudios de psicología en la Sorbona. Un año después participa en la fundación de la Association Théâtrale des Etudiants de Paris (ATEP). Aunque en principio ocultó su experiencia en Oxford para dedicarse a las labores administrativas, ya tenía ganas de dirigir. Al mismo tiempo decide abandonar los estudios para dedicarse al naciente proyecto teatral. Y será precisamente aquí donde se estrenará como directora, llevando a la escena “*Gengis Khan*” (1961) de H. Bachau; para la cual se inspiró un poco en la Ópera de Pekín, que había visto en el Festival Théâtre des Nations. ⁴

⁴ Op. Cit. p. 45.

Se trató de un montaje casi de escuela que sin embargo les dejó vislumbrar la posibilidad de configurarse como compañía profesional, una vez que todos hubiesen terminado con sus compromisos académicos o cumplido con el servicio militar, pues deseaban tener disponibilidad absoluta para su aventura teatral. Por esta razón decidieron darse dos años de receso. Tiempo que Ariane Mnouchkine aprovechó para vivir uno de sus sueños de infancia: ir a China.

En 1963 partió de Marsella en un barco llamado *El Camboya*, rumbo a Yokohama. La travesía la llevó primero por Japón, en donde se quedó por más de cinco meses: en Kobé conoció el teatro *Nô*, en Tokio se deslumbró (o se iluminó) con la interpretación magistral de un desconocido actor *kabuki*, que representaba toda una epopeya utilizando nada más que un tambor. En Bangkok, pudo apreciar un duelo entre dos teatros tradicionales chinos que intentaban ganar la mayor cantidad de espectadores con una actuación que ella misma recuerda como exagerada pero precisa. Después pasó a Camboya, y más tarde llegó a Calcuta, en la India, que considera su segundo país. Y aunque ya había visto el *kathakali* en el Festival Théâtre des Nations, pudo ver los espectáculos en los lugares donde nacieron. También visitó Nepal, Pakistán, Afganistán y Turquía:

Ir a China quería decir partir hacia una China interior. Necesitaba remontar el curso del tiempo, del río, del espacio, salir a la aventura para buscarme, para encontrarme, para ir más allá. Pero pienso que todo eso, ya en ese momento, quería decir ir hacia el teatro.

(...) Es por cierto el período de mi vida que yo más recuerdo (...) No viajé solamente por el espacio, viajé en el tiempo. Viví el privilegio extraordinario de estar en un momento en la Edad Media y en el siguiente en el Renacimiento, o hasta en la Antigüedad. Conocí gente que vivía con una simplicidad grandiosa, en universos de poesía cotidianos. Eso se percibía en lo que decían, y por la forma en que me recibían. Allá existía una amplitud, una belleza gestual, una ritualización de la vida cotidiana, que me resultan indispensables. (...) Allá existen determinados gestos, determinadas músicas, determinados platos, incluso determinados aromas para determinados momentos. Y casi una festividad diaria para celebrar un acontecimiento o a un dios, a una planta, a una flor, a la lluvia. (...) y el teatro es uno de los últimos lugares de celebración.⁵

El viaje que debía durar unos seis meses, terminó durando casi quince. Y paradójicamente nunca pudo llegar a China, ya que no logró conseguir el visado para dicho país, a pesar de haberlo pedido en cada lugar que visitó. De hecho, solo pisaría China muchos años después con uno de sus espectáculos. A pesar de ello, este viaje fue casi iniciático y por tanto definitivo en su vida y en su formación como directora de teatro, ya que le serviría para establecer las conexiones necesarias entre la tradición del teatro occidental y las teatralidades orientales que han estado presentes en la mayor parte sus obras.

Después del periplo asiático, Ariane Mnouchkine se reúne de nuevo con sus antiguos compañeros de la ATEP, para darle forma al sueño en reposo. Es así como el 29 de mayo de 1964, en París, fundan la Compañía **Théâtre du Soleil**, (es. Teatro del Sol), intentando expresar con este nombre todo lo que el teatro significaba para ellos: vida, fuego, calor, luz, belleza, humanidad. Aunque

⁵ Op. Cit. p. 47-53.

también se ha dicho que este nombre simbólico es un homenaje a una generación de “*cineastas de la luz, de la generosidad, del placer, como Max Ophuls, Jean Renoir, Georges Cukor*”.⁶

Ya en este acto fundacional, la compañía fue concebida como una cooperativa obrera de producción en la que todos sus miembros estarían en un plano de igualdad y cobrarían lo mismo. Una dinámica organizacional opuesta por completo a las estructuras jerárquicas propias del modelo comercial que primaba en las compañías teatrales de la época. A partir de este momento resulta casi imposible hablar de Ariane Mnouchkine sin dejar de referirse al Théâtre du Soleil. Su vida, su obra y su pensamiento están íntimamente ligados a la historia de la compañía, hasta tal punto que para muchos hablar de Mnouchkine o del Soleil sea casi lo mismo, toda vez que como directora general de la compañía es su cabeza visible y protagonista indiscutida de su historia.

1.1.2. La Escuela Francesa.

Sin embargo y antes de continuar con esta breve biografía compartida Mnouchkine/Soleil, es importante recordar que por esa misma época, Ariane Mnouchkine habría tomado algunos cursos en la *Escuela Internacional de Teatro* de **Jacques Lecoq**. A él le considera uno de sus maestros, puesto que le ayudó a comprender mejor todo aquello que había vivido y contemplado

⁶ DUBATTI, J. 2008b.

confusamente durante el viaje mencionado, pero sobretodo a entender que el cuerpo era el instrumento esencial del actor. Con él encontraría las bases para adentrarse en el trabajo creativo de los actores, las cuales iría desarrollado a lo largo de los años en su propia compañía.

Y es que Lecoq (1921-1999) podría ser considerado eslabón fundamental de una potente e innovadora manera de entender el arte teatral, apartada del realismo psicológico y centrada en la interpretación gestual, la que hoy reconocemos casi como una tradición dentro de la diversa y ecléctica escena francesa. Dicha renovación vanguardista empezaría a principios de siglo XX liderada por **Jacques Copeau** (1879-1949), quien preocupado por alejar el arte dramático del mercantilismo y de la vulgaridad *“propone como uno de los principios fundamentales de la estética teatral una «fusión de la fantasía y la realidad», cuya realización buscó con la mirada puesta en los modelos clásicos de Shakespeare y Molière, y, cómo no, en la commedia dell’arte”*⁷.

Copeau fundó en 1913 el Teatro Vieux-Colombier, fusionando una compañía, un centro de investigación y una escuela de formación actoral basada en el estudio de la improvisación, la máscara y la búsqueda de formas tradicionales para desarrollar un mejor lenguaje gestual. En dicha escuela:

⁷ SÁNCHEZ, J. A. 1999. p. 13.

educó a toda una generación de actores en una nueva comprensión del arte de la interpretación. Además de tratar cuidadosamente el texto, el director francés introdujo, de forma innovadora, la expresión del cuerpo como elemento dramático fundamental. Basándose en la euritmia de Jaques-Dalcroze y la gimnasia natural de Georges Hébert, creó un estilo de actuación que exigía un cuerpo bien adiestrado, dotado de una armonía que lo acercase a la danza y, ante todo, una disposición creativa por parte del actor que debía estar guiada por la imaginación, la inocencia, la espontaneidad y el arte de la improvisación.⁸

Entre los discípulos aventajados de Copeau podemos encontrar a Étienne Decroux quien estimulado por su maestro, desarrolló una disciplina que llamó Mimo Corporal, en la que formó a artistas de la talla de Jean Louis Barrault o Marcel Marceau; mientras que Jacques Lecoq, quien conoció el espíritu del teatro popular y del juego dramático de Copeau a través de Jean Dasté -otro de sus discípulos-, fusionó estos saberes con su formación de profesor de educación física y sus ocho años de experiencia artística y pedagógica en Italia, en instituciones como el Piccolo Teatro de Milán, para crear de esta manera su propia escuela en 1956 y convertirse sin lugar a dudas en uno de los pedagogos teatrales más influyentes del siglo XX. Su propuesta formativa, a manera de viaje se sigue por un doble camino: el del juego dramático (a partir del estudio de la improvisación y sus reglas) y el de la técnica del movimiento (el estudio interpretativo específico que va desde la máscara neutra, pasando

⁸ RUÍZ, B. 2012. p. 40.

por la comedia del arte, hasta llegar a los bufones y al clown). Así lo explica el propio Jacques Lecoq:

El objetivo de la Escuela es la realización de un teatro joven de creación, portador de lenguajes en los cuales el juego físico del actor esté presente. El acto de creación es provocado de manera permanente, principalmente a través de la *improvisación*, primera traza de toda escritura. La Escuela aspira a un teatro de arte, pero la pedagogía del teatro es más vasta que el propio teatro. En verdad, yo siempre he concebido mi trabajo con un doble objetivo: una parte de mi interés va hacia el teatro, la otra hacia la vida. Siempre traté de formar gente que sea buena y que se sienta bien en ambos medios. Puede que esto sea una utopía, pero deseo que el alumno sea un viviente en la vida y un artista sobre la escena. Además, no se trata de formar actores, sino de preparar a todos los artista del teatro: autores, directores, escenógrafos y actores.⁹

Es así como a partir de las enseñanzas de Lecoq han edificado sus teatros grandes artistas contemporáneos como Phillipe Gaullier, Steven Berkoff, Yasmina Reza o Michael Azama, compañías como Mummenschanz, Footsbarn Theatre o Théâtre de la Complicité, y en definitiva Ariane Mnouchkine con su Théâtre du Soleil; quienes reconocen y apropian el legado del gran maestro.

Para A. Mnouchkine “*Tout vient du «maitre-rêveur» qu’est Copeau*”¹⁰. Dicha declaración hace evidente entonces que ella tiene en sus bases, los principios que guían la búsqueda creativa tanto de Copeau como de Lecoq. Del primero toma claramente su visión ética del teatro (alejado de la banalidad comercial y

⁹ LECOQ, J. 2001. p. 30.

¹⁰ “*Todo viene del «maestro-soñador» que es Copeau*”. FREIXE, G. 2014.

del naturalismo) y su búsqueda del '*lugar único*', ese territorio maravilloso en el que se convierte el escenario y donde puede pasar cualquier cosa.

Pero sobretodo Mnouchkine apropia de su «maestro-soñador», esa pasión casi desmedida por los actores: "*¿Para qué sirven, qué es lo que tienen en su interior, cómo deben transformarse, qué disciplina necesitan, qué tienen que saber, qué no tienen que saber?*"¹¹. Obsesión que determina en gran manera su sello personal como creadora escénica, como directora y como pedagoga, título que ella prefiere no ostentar.

De Lecoq, A. Mnouchkine apropió su metodología entorno a la improvisación, al estudio riguroso sobre el trabajo corporal del actor, además del uso de la máscara; estas se convirtieron en sus primeras y más valiosas herramientas para iniciar formalmente la aventura creativa como directora teatral; y las mismas que aún hoy utiliza en los apetecidos talleres que realiza entre uno y otro proceso de creación con la compañía:

*La transmission de cet héritage, reçu à travers plusieurs générations, est une nécessité qui préoccupe vivement Ariane Mnouchkine. Elle considère qu'il est la plus grande importance que cette lignée théâtrale se perpétue, et que les jeunes comédiennes et comédiens d'aujourd'hui reçoivent les enseignements de ces grandes formes traditionnelles que sont le jeu masqué, le chœur tragique, le clown, l'art du conteur...*¹²

¹¹ MNOUCHKINE, A. Op Cit. p 70.

¹² *La transmisión de este patrimonio, recibida a través de varias generaciones, es una necesidad que preocupa profundamente a Ariane Mnouchkine. Ella considera que es de suma*

1.1.3. El camino recorrido hasta hoy.

De esta manera Ariane Mnouchkine y el Soleil inician una andadura artística y vital que cuenta con más de cincuenta años de historia, durante los cuales han creado más de 30 montajes teatrales (28 de ellos dirigidos por Mnouchkine. Ver Anexo No. 1). Algunos de estos espectáculos han pasado a la historia del teatro como verdaderas obras de arte y le han valido, tanto a la compañía como a la directora, el reconocimiento mundial por su potencia discursiva y estética, por el bien logrado maridaje entre tradiciones teatrales de Oriente y Occidente, por configurar un teatro popular con el que han recorrido numerosos escenarios alrededor de todo el mundo, recibiendo los aplausos de millones de espectadores, amen de una gran cantidad de premios y los elogios de la crítica teatral. Su trabajo ha influenciado a cientos de artistas que han sido parte de la troupe del Soleil o que han tomado talleres formativos con la compañía; en esa medida, existe una cantidad considerable de material de estudio respecto de su metodología y su obra artística, que van desde publicaciones propias y producciones audiovisuales de sus obras; hasta numerosas menciones de su trabajo en revistas y publicaciones especializadas, artículos de prensa, publicaciones en la red, etc.¹³ Lo que da cuenta de la relevancia de la obra creadora de esta directora en la historia reciente del teatro mundial.

importancia que este linaje teatral se perpetúe, y que los jóvenes actores y actrices actuales reciban las enseñanzas de estas grandes formas tradicionales como son el juego de la máscara, el coro trágico, el payaso, el arte de la narración...” FREIXE, G. Op Cit.

¹³ Para hacerse una idea más amplia (en todo caso, más o menos aproximada) del material existente respecto al Théâtre du Soleil, se puede visitar su página web institucional www.theatre-du-soleil.fr. A este material, hay que añadir un número significativo de menciones

Es importante anotar, que Ariane Mnouchkine no es sólo una destacada creadora teatral consagrada a su arte; ella es una mujer de su tiempo, con una vocación perenne por “contar su tiempo”, preocupada y ocupada en la realidad social y política de su país y del mundo. Por ello, junto a su gente del Soleil, no solamente se han interesado por abordar temáticas contingentes o revisar episodios de la historia universal a través de sus obras para reflexionar desde la escena sobre la realidad; sino que además han tomado parte activa en varias causas sociales, políticas, sindicalistas y hasta de carácter solidario: presentando pequeñas obras ‘agitprop’ frente a cárceles a principios de los 70’s o firmando el manifiesto denominado “343 putas” por el derecho al aborto; creando la AIDA -*Asociación Internacional en Defensa de los Artistas*- a través de la cual han ayudado a muchos artistas víctimas de la represión en el mundo; realizando una huelga de hambre en el 95 en contra del genocidio en Bosnia; dando refugio en la Cartoucherie a cerca de cuatrocientos indocumentados durante varios meses en el 96; apoyando el movimiento “*Ni putas, ni sumisas*” a favor de igualdad y laicidad de las mujeres musulmanes de los barrios obreros de Francia. Esta última problemática, para Ariane Mnouchkine, sigue siendo la más importante de sus causas, considerando que hoy en día la lucha de las mujeres es la más importante de las luchas. Sin embargo, sigue aclarando que su filiación es con el teatro y a través de él rendirle cuentas al presente.

respecto del trabajo del Soleil y/o de A. Mnouchkine, en diversas publicaciones especializadas y estudios teatrales en distintas lenguas; como por ejemplo los de autores como Patrice Pavis y Guy Freixe (Francia), Milly Barranger (USA), Josette Féral (Canadá) o David Bradby (Inglaterra). Algunos de los cuales ya están siendo utilizadas en este estudio.

Por consiguiente, Ariane Mnouchkine es una personalidad ineludible de la escena teatral contemporánea, cuyo trabajo no solamente es un referente potente en Francia y Europa, sino, también para teatristas del mundo entero. Podríamos decir que Mnouchkine pertenece a ese selecto grupo de grandes directores teatrales del siglo XX, que redefinen el concepto occidental del teatro: mermando su carácter eurocentrista y abriéndolo a una noción de multiculturalidad. Creando un teatro popular (afirmada en esa máxima de Vitez: *“el teatro popular es el teatro elitista para todos”*¹⁴), un teatro de discurso -en el más amplio sentido de la palabra-, comprometido con su tiempo; capaz de beber en las fuentes de la tradición para refrescar la escena más vanguardista. Un teatro fundamentado en el trabajo del actor, capaz de reivindicar la creación colectiva y la búsqueda permanente de nuevos lenguajes para la escena.

1.2. Hacia una Metodología de trabajo en el Théâtre du Soleil.

A partir de este ítem, entraremos a analizar aquellos elementos que a nivel pragmático constituyen los ejes que sostienen la poética de Ariane Mnouchkine como directora teatral. Por ello consideramos oportuno advertir que, dado que los objetos de análisis de nuestro estudio son específicamente algunos de los

¹⁴ MNOUCHKINE, A. Op Cit. p 72.

elementos que en la práctica configuran la metodología de dirección de actores de Mnouchkine, y ésta a su vez se condensa en los espectáculos teatrales que ha realizado hasta hoy con el Théâtre du Soleil; es inevitable que nos refiramos reiteradamente a los mismos aunque desde perspectivas disímiles, a propósito de distintas técnicas interpretativas o principios del arte teatral; que deben ser analizados de manera separada y a veces en su conjunto.

1.2.1. Discurso e Ideología en los espectáculos del Théâtre du Soleil.

“El teatro es un lugar donde las cosas son como deberían ser y no como ya son.

Es el espacio ideal para construir un mundo mejor.”

Ariane Mnouchkine (2012)

Antes de adentrarnos en el estudio de lo relativo a la dirección actoral en la poética de Ariane Mnouchkine, no podemos dejar de plantear así sea someramente, que existen unos pilares discursivos y filosóficos que dan identidad al Soleil, permitiéndole superar los cincuenta años de existencia y dándole soporte ideológico a cada uno de sus procesos creativos.

Como bien explica la propia Mnouchkine, la creación del Soleil en 1964 tiene que ver más con un compromiso personal e idealista por hacer teatro, que con algún tipo de compromiso ideológico o con movimientos políticos y sociales. Por ello durante los primeros años de existencia del Soleil, la atención de los

miembros del grupo estuvo puesta en el quehacer teatral, en el proceso de consolidación y aprendizaje de su arte. Pero justamente su quinto montaje teatral: “*Sueño de una noche de verano*”, es estrenado en febrero de 1968, un par de meses antes de que se desaten en Francia las históricas protestas estudiantiles de “**Mayo del 68**”. Debido a la tensión social y la posterior huelga general se vieron obligados a suspender las representaciones. En medio de la incertidumbre y los cuestionamientos políticos al interior de la propia compañía, consiguieron un lugar bien alejado de París para poder continuar con su labor creadora y reflexionar en torno a la contingencia social:

Esos dos meses (...) serían decisivos para nosotros y para nuestra evolución (...) En las Salinas d’Arc-et-Senans, el Théâtre du Soleil aprendió no solamente a vivir en comunidad concretamente: se turnaban los roles para atender la cocina, el sustento compartido, participación en los gastos según los medios de cada uno sino una cierta disciplina, la constancia (...) Sobre todo, seguimos reflexionando juntos sobre el sentido que debíamos darle a nuestra actividad teatral. ¿Podíamos esperar que cumpliera un rol político? ¿Debía cumplir ese rol? La respuesta fue sí, por supuesto, pero cuidándonos de no ser manipulados ni por los hechos, ni por la retórica evasiva de los políticos, ni por opiniones oportunistas, ni por ningún partido político, incluso afín. Allá nació poco a poco en cada uno de nosotros la convicción de que el “gran teatro” siempre es histórico, que tiene el deber de recordarnos que estamos nadando en un río que se llama Historia, y que somos todos partículas de ese río, brigada fluvial, constructores de diques. (...) También nació la voluntad de crear un lenguaje escénico nuevo y personajes de teatro accesibles para la mayor cantidad de público posible.¹⁵

¹⁵ MNOUCHKINE, A. Op Cit. p. 39.

Por todo lo anterior podemos aseverar, que el tema ideológico, discursivo y popular aparece en la propuesta teatral del Soleil de manera inevitable a partir de ese momento histórico y se establece como fundamento en el trabajo de pesquisa y de creación de sus obras. Desde entonces, sus espectáculos -de manera consciente- no dejan de estar conectados con la realidad; pretendiendo generar un espacio-tiempo de goce, de disfrute estético, sino que además, mediante la obra se propicie en el espectador una instancia para la reflexión, el conocimiento y la sensibilidad; tal y como lo ha explicado en numerosas veces Ariane Mnouchkine, esta última posibilidad es la que le da al teatro como arte, el carácter de “necesario” en nuestra sociedad:

El teatro debe dar placer pero tiene también una función ética y pedagógica. Yo mantengo eso. Lo que no significa que deba ser militante. La tarea nuestra es encarnar en forma poética un hecho del presente que afecte a toda la sociedad, y que forme parte de la historia.¹⁶

[El teatro] es importante porque es un lugar de palabra, de pensamiento, de exploración de la letra, del alma de la historia de una época donde todos esos espacios han sido renegados y relegados. El teatro continúa siendo el único lugar donde se aprende, donde tratamos de comprender, donde intentamos “ser tocados”, ir al encuentro del otro. Ir al lugar donde está el otro.¹⁷

No es fortuito entonces que A. Mnouchkine declare que su verdadera militancia es con el teatro y que es a través de esa militancia que puede cumplir con su deseo de llegar a ser parte, o mejor, a tomar parte en la historia de su tiempo.

¹⁶ Op. Cit. p. 126.

¹⁷ Diario *Croix du Nord*, 20 de noviembre de 1987; citado por FÉRAL, Josette. 2010. p.107.

Esa misma Historia a la que se aferra para lograr su cometido discursivo en el teatro. Ella está completamente segura que sólo en la medida que desde la escena se pueda revisar o visitar los sucesos históricos que han marcado y definido el devenir de los pueblos, de la humanidad; es que se puede hablar de “gran teatro”. Ahora bien, esa revisión de la Historia no se realiza desde una perspectiva “macro” del suceso o del momento, sino desde la composición del hecho por las historias de vida singulares de cada personaje:

El gran teatro nos cuenta que cualquier historia de amor, cualquier encuentro, cualquier crimen, cualquier cobardía, cualquier traición, cualquier gesto magnánimo, cualquier elección mala o buena, pertenece a la historia general del mundo, y hace su contribución a ella. Todos nuestros gestos hacen la Historia. La grande y la pequeña. De ahí viene mi gran reserva con tantos autores modernos que me parecen indiferentes a la historia del mundo. ¹⁸

Esas historias pequeñas y particulares de hombres desconocidos o invocados por la intuición, son las que a Ariane Mnouchkine le han permitido visitar la Historia pasada y presente, cercana y lejana, oriental y occidental; como si se tratase de su propia historia: *“El mundo es mi país, su historia es mi historia. Toda su historia, incluso la que no conozco”*.¹⁹ Y cuando algunos críticos o periodistas le recriminan que obras como *“L’Indiade”* están lejos de los espectadores occidentales, ella argumenta con vehemencia:

¹⁸ MNOUCHKINE, A. Op Cit. p 56.

¹⁹ Idem, p.57.

¡Como si hubiera un límite en la historia! ¡Cómo si la India no fuera parte de la historia!
¡Como si Sudáfrica no fuera parte de la historia! Soy francesa, por lo tanto pertenezco al mundo. Si la India no perteneciera a nuestra historia, estaríamos arriesgando nuestro porvenir (...) nosotros en realidad hablamos de lo que nos concierne. Nosotros mismos no sabíamos que en aquel punto íbamos a hablar de nosotros, de nuestra época, de nuestras divisiones, de nuestras intolerancias, de nuestros odios.²⁰

O tal y como comentó a propósito de la situación de Camboya cuando el Soleil llevó a escena *“La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, Rey de Camboya”*:

Cuando usted me dice que está lejos de un francés medio, entonces, peor para ellos. Lo que hay que hacer es ensanchar un poco nuestras preocupaciones. Es nuestro rol. Nuestro papel no es fomentar el egoísmo, el corporativismo, el chauvinismo, la indiferencia... No es la idea que yo tengo del **teatro popular**, bajar la cabeza hacia lo cotidiano y más obtuso. Nuestro rol es decir al francés medio: Camboya es también tu historia.²¹

Estas declaraciones dan cuenta de una clara postura ideológica tanto de Ariane Mnouchkine como del grupo de creadores que ella lidera en el Soleil. Pero su preocupación va más allá de una preocupación histórica, o de otra manera, llevar la Historia a la escena no es el objetivo en sí mismo. Su interés real es hablar del tiempo presente pero sin caer en el anecdotario realista en la escena, ese es terreno que deja libre al cine y la televisión; pues como nos recuerda la teórica y crítica teatral Josette Féral, a Mnouchkine *la actualidad no le interesa*

²⁰ Diario *Le Matin*, 28 de septiembre de 1986; citado por FÉRAL, J. 2010. p 110.

²¹ Diario *Le Soir*, 16 de junio de 1986; citado por FÉRAL, J. 2010. p. 110.

sino en la medida en que le permite abordar cuestiones fundamentales que tienen que ver con los seres²², y ella misma lo sostiene así:

Intentamos hacer un teatro de la representación en el que todo gesto, toda palabra, toda entonación tenga su importancia y sea un signo inmediatamente perceptible por el espectador (...) Deseamos un teatro que tome contacto directo con la realidad social, que no sea un simple testimonio sino una incitación a cambiar las condiciones en que vivimos.²³

Nuestra vocación es contar nuestro tiempo. Pero con la preocupación, siempre, de despegarnos del realismo (...) nuestra vocación es rendir cuentas del presente y hay muchas formas de aprehenderlo.²⁴

Como más adelante veremos, estas diversas maneras de abordar o encarar el presente se encuentran en un trabajo muy específico que debe desarrollar el director en conjunto con los actores en la construcción de los personajes: una gestualidad sustentada en formas teatrales muy codificadas, que le permitan al actor la posibilidad de un juego interpretativo casi expresionista y la elaboración de un lenguaje muy popular; además de algunas prácticas fundadas en un tratamiento casi épico del conjunto del espectáculo. De tal manera que aunque parezca una redundancia, todo lleva a que el teatro continúe siendo algo profundamente teatral: sin ningún atisbo de realismo, ni sicologismo. Haciendo que la escena seduzca al espectador, fascinándolo con belleza pero también

²² FÉRAL, J. 2010. p. 113.

²³ DUBATTI, J. 2008b. Op Cit.

²⁴ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p 88-90.

confrontándole como ciudadano. Porque según Mnouchkine el teatro debe ser portador de metáforas que alejen al público de lo cotidiano, pero que al mismo tiempo lo exhorten a construir un mundo o una vida mejor, nutriendo su alma, su inteligencia. Ese, considera, es el verdadero trabajo del hacedor teatral. En otras palabras, para Mnouchkine: *“El teatro debe ser una fiesta para el espíritu y para los sentidos y, a la vez, una obra política”*²⁵.

1.2.2. La Creación Colectiva.

Uno de los elementos distintivos de Ariane Mnouchkine como directora teatral es el relativo al trabajo colectivo. Tener una *troupe* era parte de sus sueños desde jovencita y fue por eso que conformar el Théâtre du Soleil no consistía solamente en consolidar un grupo bien cohesionado de personas que como ella amaran el teatro, sino que iba más allá; se trataba de compartir una vida en el más amplio sentido de la palabra.

De hecho, los miembros de la *troupe* del Soleil desarrollan su trabajo creador sobre la base de la convivencia casi permanente. En condiciones normales de un proceso de montaje, los miembros del equipo pueden llegar a trabajar durante más de dieciséis horas seguidas e incluso quedarse a dormir en *La Cartucherie* (antigua fábrica militar que se convirtió en sede del Soleil desde

²⁵ FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p. 119.

1970). En época de ensayos y funciones, los actores llegan a las nueve de la mañana y la jornada empieza con un desayuno compartido, continúa con el entrenamiento y luego ensayos de las escenas que deben ser trabajadas durante todo el día, para culminar con funciones que terminan bien entrada la noche. A esto se le suma que los miembros del Soleil se reparten todas las tareas domésticas de 'la casa': limpieza, sostenimiento, preparación de las comidas, etc.

Lo anterior nos permite comprender mejor que lo colectivo en el Théâtre du Soleil conforma la columna vertebral de su filosofía: desde su conformación legal como cooperativa de trabajo, pasando por la organización de la vida cotidiana hasta la manera como se encara la creación de buena parte de sus espectáculos. Así lo explica la propia A. Mnouchkine: *“Sé que, para mí hacer teatro por fuera de un conjunto que comparta una búsqueda es absolutamente inconcebible. No pienso el teatro de otra manera. Creo que es la única manera de aprender y tengo ganas de aprender”*.²⁶

Entonces, esa necesidad compartida en el Soleil por aprender cada día algo nuevo, esa necesidad por hacer del quehacer teatral una pesquisa permanente, se potencia en gran medida a través de **la Creación Colectiva** como parte de su método de trabajo, puesto que mediante las **improvisaciones** se abre el espacio para el real encuentro de diversas miradas y posibilidades a la hora de

²⁶ Op. Cit. p. 32.

buscar las respuestas al problema escénico (Mnouchkine utiliza esta técnica de la improvisación desde 1965, cuando la implementó para la creación de su tercer espectáculo *El Capitán Fracasse*).

No obstante, es indispensable indicar que si bien esta manera de abordar la escena implica una horizontalidad en las relaciones dentro del grupo, y brinda la oportunidad a todos de ser parte activa del proceso creador en las mismas condiciones; es innegable que no todos están en un mismo nivel propositivo. Por otra parte siempre existirá la presencia propiciatoria y reguladora de la directora de escena, quien detenta la autoridad de observar, criticar, modificar, cambiar, descartar o aprobar cada una de las propuestas. Aunque la mayoría de las veces suele funcionar el principio de la EVIDENCIA, que es ése según el cual, aquellos hallazgos que para todos son claros, aquellas cosas que son realmente buenas y comprendidas por todos los miembros del equipo, se deben fijar o escoger para que permanezcan en la puesta en escena.

El trabajo colectivo no es la censura colectiva. Cuando discutimos sobre una idea tenemos que evitar que sea atacada por tres o cuatro antes de que haya sido totalmente expresada. Eso aprendimos a no hacerlo. Probamos las ideas más locas de algunos actores. Nunca las aplastamos en el cascarón. Después, hay que dejar que avancen los que avanzan, que aparezcan los que traen luz, lo que yo llamo 'locomotoras'. **El trabajo colectivo es todo menos un trabajo igualitario.** Están los que conducen, los que inventan, desde cualquier punto de vista, y los que son menos experimentados o están menos entrenados, y que siguen, pero que también son indispensables. (...) cuando un actor hace una propuesta justa, nadie duda en

inspirarse en ella, [EVIDENCIA] incluso en copiarla si es necesario para mejorar su actuación. (...) Cada uno aporta lo que es capaz de aportar. El mucho de algunos u el poquito de otros. Sin modestia diría que es eso lo que el Soleil consiguió. Es resto sigue siendo una página virgen.²⁷

A pesar de las numerosas ocasiones en las que el Soleil ha hecho uso de la creación colectiva para la elaboración de sus espectáculos (ocho en total), no se podría decantar una sistematización precisa de dicha metodología; pues cada proceso de puesta en escena tiene unas particularidades que le hacen distinto del anterior no sólo por las temáticas de cada obra (que generalmente corresponden a necesidades del grupo o momentos coyunturales de la Historia que les interesa revisar); sino que además por la misma dinámica del grupo, suelen darse cambios en los miembros del elenco.

Sin embargo, dentro de los espectáculos del Soleil denominados de creación colectiva, podríamos hablar de algunas fases o etapas en el proceso de puesta en escena que coinciden:

1. **El planteamiento de la temática**, normalmente llega como propuesta de la directora, pero todavía en términos muy generales. Ella les ofrece un marco de acción, una herramienta, una consigna de investigación atendiendo a la contingencia que considera es relevante en el momento,

²⁷ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p. 63.

dejando espacio al pensamiento crítico y creador de los miembros del equipo artístico:

La parte esencial del trabajo del director es, probablemente, darle lugar a la imaginación del actor (...) Cuando yo hago una propuesta de espectáculo a los actores y a los técnicos del Teatro del Sol, no tengo del todo la idea. Tengo, eso sí, un palpito, una preocupación (...) Cuando les hago la propuesta a los actores, tengo en muchos casos solamente el tema.

Hay también una suerte de enamoramiento. Es como un continente a descubrir. Hay quienes se lanzan a los mares de manera precipitada jurándose que van a descubrir un continente y luego no descubren las Indias, descubren América. Tengo la impresión de que, cuando uno se lanza así a una obra, se lanza precisamente a la aventura.²⁸

En una creación colectiva, no se puede ser demasiado preciso al principio. Si no, caemos en el didactismo. Hay que abrir el campo...²⁹

2. La fase de exploración se basa en el trabajo de **improvisaciones**, mediante las cuales se van descubriendo los personajes, las situaciones, los argumentos, la espacialidad, los vestuarios, la sonoridad, las músicas. No hay un tiempo, ni una cantidad de improvisaciones establecidas de antemano, por lo que pueden transcurrir todas las semanas y meses que sea necesario hasta llegar a recopilar todo aquello que de manera EVIDENTE requiere el espectáculo.

²⁸ FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p. 16.

²⁹ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p. 114.

[La forma de un espectáculo nace] al mismo tiempo que las improvisaciones. El trabajo se va haciendo junto con la actuación. Nada de trabajo de mesa durante semanas como se hace mucho en otros lados. Me aburre demasiado. Lo que no quiere decir que no haga el esfuerzo por comprender lo que estoy haciendo. Pero buscamos comprender actuando. Desde el primer día. Después se arriesgan con todos los personajes durante semanas.³⁰

Hay un momento en el desarrollo del espectáculo en que no se sabe qué es lo se va a hacer después. Hay un momento de flujo -dudoso, blando- que es muy angustiante, pero al mismo tiempo bastante agradable, porque se sabe que durante ese tiempo hay algo que no se conoce, que está en términos de ir madurando. Pero hay algo que se impone, que nos elige. [EVIDENCIA] Yo no estoy muy segura de que seamos nosotros los que elijamos la pieza. Pienso que, en un momento dado, es la pieza la que dice: "Bueno ahora la prueba soy yo".³¹

La construcción del REPARTO

Tal vez una de las prácticas más interesantes durante esta etapa es que todos los actores prueban todos los personajes y el reparto de los mismos es asignado por Ariane Mnouchkine casi al final del proceso. De tal manera que los personajes son construídos como una sumatoria de los aportes hechos por todos los actores, lo que a su vez implica un importante ejercicio de observación y apropiación de las propuestas que evidentemente funcionan.

Cada uno prueba. Todos tienen su oportunidad. Eso permite que algunos que a priori no harían tal o cual personaje tengan la oportunidad de abordarlo. Y a mí

³⁰ Op. Cit. p. 62.

³¹ FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p 29.

me da la oportunidad de descubrirlos de otra manera, y quizás de llevarme alguna sorpresa. Muchas veces me sorprenden. A veces [la asignación de un personaje] es muy **evidente** (...) Ese sistema me parece el menos injusto. Después de todo, citando a Brecht, los personajes pertenecen a aquellos que los mejoran.³²

Yo nunca hago la distribución de antemano. Nunca, jamás. Tampoco es el actor el que dice: "yo elegí ese rol". Eso no ocurre. No funcionaría. Por eso, desde hace mucho tiempo, todos los actores ensayan todos los roles. Y durante bastante tiempo. Para decirlo rápidamente, el programa con la distribución jamás está hecho hasta el día de la *première*. Ahí está la distribución verdaderamente definitiva, que es totalmente tardía. Por lo tanto todo el mundo ensaya todos los roles. Pero hay evidencias, **evidencias** que aparecen a veces de una manera fulgurante, inmediata. Y en otros casos, ocurre después, luego.³³

3. **La puesta en escena.** Una vez se establecen esos hallazgos, o evidencias, como elementos definitivos para el espectáculo, se procede a montar la obra durante un periodo de **ensayos** cuya duración también puede variar:

La investigación durante el periodo de los ensayos es exigente. Uno siempre quiere llegar un poco más lejos, alcanzar una mayor profundidad, tener más exactitud, ser más verdadero, más simple. (...) Es más bien una búsqueda.³⁴

Como nosotros nos damos el privilegio, el lujo de trabajar durante mucho tiempo, sentimos en un momento dado que el espectáculo no está del todo terminado, que precisa justamente del público para que eso ocurra. Hay

³² MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p 62.

³³ FÉRAL, J. 2010. Op. Cit. p 28-29-30.

³⁴ MNOUCHKINE, A. 2007. Op. Cit p 107.

muchos casos diferentes. Por ejemplo, hay espectáculos que se siguen trabajando porque nos faltaron una o dos semanas para terminarlo a pesar del extenso tiempo que le dedicamos (...) Si bien siempre existen insatisfacciones, hay un momento en el que ya es demasiado tarde y en el que es mejor aceptar las imperfecciones. Ocurre en todos los espectáculos, aún en los más logrados.³⁵

Sin duda alguna, el Théâtre du Soleil es una de las pocas compañías europeas de larga trayectoria que sigue apostando por la creación colectiva como metodología para la investigación escénica y posterior puesta en escena de sus espectáculos. Más aún cuando en la exploración no solamente se abordan los ámbitos relativos al discurso del espectáculo y la interpretación actoral, sino que abarca la búsqueda de un espacio idóneo que lo sustente, de unas sonoridades o musicalidades que sirvan de apoyo al trabajo del actor y exalten los sentidos del espectador.

1.2.3. La dirección de Actores en el Théâtre du Soleil.

Cuando Ariane Mnouchkine dirigió su primer espectáculo con el Soleil, tenía apenas 25 años, como ya se dijo, su única experiencia formativa en teatro había sido como *amateur* en Inglaterra y unos seis meses de clases en la Escuela de J. Lecoq. Por otra parte, en el ámbito de la puesta en escena sólo había realizado “*Gengis Khan*” cuando hizo parte de la ATEP.

³⁵ FÉRAL, J. 2010. Op. Cit. p 17.

Con estas escasas herramientas se hizo cargo de comandar el proyecto creativo del Soleil. Ella misma define “*Los Pequeños Burgueses*”, el primer montaje con la compañía, como un trabajo en busca de simplicidad y verdad, en el que entendía el trabajo de puesta en escena como un ejercicio de mera ‘ubicación en el espacio’ (recordemos que preparaba los ensayos con una maqueta y soldaditos de plomo). No obstante, a pesar de su inexperiencia, tenía una gran preocupación por el trabajo de los actores y para ello se apoyó en el trabajo de improvisaciones y de máscaras, propio de la *Commedia dell’Arte* que conoció y aprehendió de Lecoq, sobre la cual nos parece pertinente ampliar conceptos básicos:

1.2.3.1. Sobre la Commedia dell’Arte.

Hablar de La Comedia del Arte y sus máscaras, es hablar de la única tradición teatral centenaria en el espectro del teatro occidental. Es por esta razón que trataremos de entender su relevancia histórica y sobretodo pragmática. Aunque “no se sabe con exactitud cómo se iniciaron las primeras agrupaciones teatrales del Arte [...] lo importante es que el fenómeno se presentó”³⁶, son muchos los estudios en torno a esta connotada tradición teatral, que intentan dar cuenta de su origen, conformación y desarrollo, pero tenemos que partir por entender que como plantea el maestro Darío Fo en su *Manual mínimo del actor* (1998), la Comedia del Arte “nunca existió... tal y como nos lo han contado siempre”. Es

³⁶ ECHEVARRÍA, R. 2014. p 29.

decir esa idea casi mitológica de la magia creadora de cómicos vagabundos sin dignidad ni oficio, de su festivo genio inagotable y del misticismo posesivo de sus máscaras; se convierten en tópicos sensibleros que desdibujan el verdadero y significativo aporte de esta tradición a la consolidación no sólo del oficio del actor en Occidente, sino y sobretodo de las teatralidades europeas a partir del Renacimiento.

La investigadora española Ana Fernández de Valbuena nos recuerda que el término *Commedia dell'Arte* es formulado por primera vez tan solo a mediados del siglo XVIII por el tratadista Giuseppe Baretti en sus comentarios a una edición de Goldoni de 1750³⁷. Es decir, desde su aparición en la Italia de principios del siglo XVI hasta entonces, esta manera de hacer teatro fue designada de diferentes maneras: *commedia d'istrioni* (histriones es peyorativo de actores), *commedia di zanni* ('zanni' eran los papeles de los criados); o alternativamente, *commedia all'improvviso*, opuesta, en su forma interpretativa, a la *commedia premeditata* (premeditada) o *regolare* (regular, normal). En todo caso y de acuerdo a diversos estudios, Fernández de Valbuena precisa que:

Durante la Edad Media y el Renacimiento <<arte>> era uno de los nombres que se daban a las corporaciones gremiales, por lo que aplicado al ámbito dramático, aludía a la profesionalización de los actores, organizados por vez primera en compañías, que no limitaban su trabajo a las celebraciones festivas de los señores en las cortes: su labor comienza a ser pública al realizarse para

³⁷ FERNANDEZ DE VALBUENA, A. I. 2006.

la ciudad donde las compañías se establecen, y tiene lugar a lo largo de todo el año.³⁸

De estas designaciones podemos inferir que todas enfatizan en un tipo de representación en la cual prevalecía el trabajo del actor sobre la escritura dramática; y, aunque se ha echado en falta documentación fidedigna para determinar el origen preciso de esta tradición, no podemos dejar de subrayar que estamos ante un tipo de representación en la que la literatura deja paso al hecho escénico, a la ejecución actoral, siguiendo una significativa tendencia festiva que según algunos investigadores surge en las celebraciones carnavalescas³⁹, mientras que otros, sugieren rastrear su origen antiguo y popular varios siglos atrás cuando los actores etruscos procedentes de Atela representaban con éxito sus improvisaciones llamadas atelanas en las plazas de la Roma imperial⁴⁰.

Pero independientemente de la hipótesis que pueda ser más acertada, todas coinciden en ciertos elementos fundamentales que convierten esta tradición en algo más que un fenómeno puramente histórico y que le han permitido sostenerse como una práctica teatral aún vigente, estos pilares son:

³⁸ Op. Cit. p. XXVI.

³⁹ Aún hoy en el Carnaval de Venecia, los participantes siguen disfrazándose con los personajes de la Commedia dell'Arte.

⁴⁰ MEDINA VICARIO, M. 2000.

1.- La IMPROVISACIÓN. Ante la ausencia de un texto dramático que sirviera de partitura para la representación escénica, los comediantes del arte encontraron en la improvisación una estrategia creativa que les sirvió de soporte metodológico para encarnar una y otra vez las mismas historias pero 'jugándolas' de manera distinta. Si bien este modo de representación ya existía en las atelanas y en el mimo latino, la diferencia en esta renovada versión de las improvisaciones es que los actores lo hacían sobre esquemas de acciones o argumentos predeterminados llamados **canovaccios** (en español urdimbre o trama) en los que se basaban para organizar el espectáculo. Se trata entonces de improvisaciones relativas dado que había una clara planificación a través de estos 'esqueletos dramatúrgicos' que contenían indicaciones de entradas y salidas, de acciones y situaciones para cada escena. Pero además, dado que cada actor se especializaba en un solo tipo o máscara durante casi toda su carrera, era habitual que fuera creando su propio repertorio de **lazzi** (lazo en español), especie de monólogos o diálogos más o menos breves y cargados de humor, que con o sin palabras podían ser introducidos *all'improvviso* en cualquier escena de acuerdo a las posibilidades de la trama. Estos *lazzi* también han sido definidos como «pasajes de bravura» y contenían todo tipo de recursos e ingenios del actor: frases de doble sentido, juegos de palabras, cantos, bailes, trucos, chanzas, acrobacias o pasajes mímicos.

Como establece A. Nicoll⁴¹, “desde el principio hasta el fin la improvisación fue lo que determinó las características especiales del estilo italiano y lo diferenció de otros métodos teatrales”, pues este tipo de actuación más libre, pero al tiempo más exigente con el actor, lo convierte en co-creador del espectáculo. Marco De Marinis⁴², explica que en la Commedia “la improvisación se considera como arte de la adaptación y de la combinación”, puesto que al prescindir del texto escrito, el actor deja de ser intérprete para transformarse en compositor, es decir, que compone un nuevo texto con materiales diversos, o de otra manera, se convierte en autor de sus propias partes. Así que podemos afirmar que el comediante del arte, actúa «*al improviso, mas no improvisado*». Configurándose de esta manera una dramaturgia actoral tal y como lo plantea Enrique Buenaventura⁴³, una suerte de escritura escénica in situ que coloca al actor en el centro del proceso creativo en detrimento de la atadura al texto dramático. Recordamos aquí el valor que le daba Meyerhold a esta destreza actoral:

El arte del actor es a fin de cuentas un arte de improvisación. Al artista le gusta interpretar trescientas veces un mismo papel porque dice: “el espectáculo número trescientos es para mí el primero, ya que hallé en él matices que no había encontrado en el número doscientos noventa y nueve”. Siempre buscan y encuentran. Soy partidario de eso.⁴⁴

⁴¹ NICOLL, A. 1977.

⁴² DE MARINIS, M. 1997.

⁴³ BUENAVENTURA E. 1985. p 23 – 33.

⁴⁴ MEYERHOLD, V. E. 1998. p 189.

2.- Los PERSONAJES y sus MÁSCARAS. los comediantes del arte son herederos de sus antecesores inmediatos, cómicos aficionados que traen a cuestras todo el acervo del arte popular de la juglaría, de los bufones y la cuentería medievales, sin embargo se diferencian de ellos en su manera de crear y recrear para la escena. Así lo expone Fernández de Valbuena:

En origen son los artistas callejeros, tal como se conocen en el siglo XVI, los que van conformando el futuro del oficio de los Cómicos del Arte, con los que comparten muchas destrezas, aunque les separa una intención fundamental: los primeros trabajan con un repertorio aprendido de dichas destrezas, físicas, verbales, narrativas y de técnicas varias, como los conocimientos musicales, pero son siempre ellos mismos, jugando a entretener con ellas, no crean una ficción mimética, sino épica, o sea, narran generalmente en tercera persona. Los Cómicos del Arte, sin embargo, ponen las destrezas adquiridas al servicio de un tipo de personaje, que, aunque coincida de uno a otro argumento, se expone siempre como índice mimético, «representativo» en sentido aristotélico, es decir, no narrado, como en el caso de los saltimbanquis y los cuenta historias.⁴⁵

Esta dedicación por parte de cada actor a la representación exclusiva de un personaje específico, dará origen a los prototipos, que en italiano se conocen como *maschere* (máscaras), entendidas no como los accesorios exteriores utilizados por el comediante para representar, sino como una categoría de personajes exclusiva de la Comedia del Arte y que podríamos resumir en tres estratos que simbolizan la sociedad renacentista: **amos** como Pantalón, el Doctor y el Capitán, a través de los cuales se podían burlar del poder

⁴⁵ FERNANDEZ DE VALBUENA, A. I. Op Cit. p. L.

económico, intelectual y militar, respectivamente; **enamorados** imposibles en torno a los que se configuraban las tramas amorosas, y una caterva de **criados** (también llamados *zannis*, diminutivo de Giovanni) astutos o ingenuos que en su afán de supervivencia terminaban enredándolo todo.

Los comediantes aportaban a cada uno de sus personajes todo un bagaje de conocimientos y saberes populares en donde la rica variedad dialectal propia de la Italia renacentista, jugaba un papel importantísimo dado que permitía la caracterización lingüística, y por ende, la definición de rasgos localistas que tenían que ver con el origen o la condición social de cada personaje: Pantalón es un mercader veneciano, el Doctor un sabiondo boloñés, el Capitán un fanfarrón español, los enamorados cultos utilizan una retórica aprendida de la literatura petrarquista y los criados son campesinos provenientes en su mayoría de la región bergamasca. Estos rasgos costumbristas no sólo facilitaban construir ingeniosas humoradas sino que además permitían que el espectador reconociese su propia realidad en estas máscaras grotescas que fueron conformándose a lo largo del tiempo y que a pesar de su marcada teatralidad, parecen develar la condición humana. Citamos al igual que María Victoria Eandi en su artículo *El actor medieval y renacentista*, nuevamente a Meyerhold:

una máscara permite al espectador poder ver no solo al propio Arlequín que está frente a él, sino también a todos los Arlequines que viven en su memoria. A través de la

máscara el espectador ve a cada persona que mantiene el más mínimo parecido con el personaje.⁴⁶

Son precisamente estos factores los que permitieron que la Commedia dell'Arte alcanzara un lugar indiscutible dentro de la historia de las artes escénicas, pero sobretodo que se mantuviera como una tradición teatral viva y renovada a través de los años. Las compañías de cómicos italianos se expandieron por toda Europa deleitando con su arte y alcanzando una enorme popularidad. Sin ellos se hace difícil imaginar la evolución del teatro occidental hasta nuestros días, pues dependiendo de la fertilidad de la tierra donde se depositó su fecunda semilla, así mismo fueron los nuevos frutos producidos:

La Commedia fue una verdadera revolución teatral y se constituyó en el geno-texto de los grandes textos del barroco en España, del teatro Isabelino y, especialmente, del teatro de Molière. Fue, por excelencia, un teatro de actores y estableció una nueva relación con un nuevo público.⁴⁷

En Francia (allí se le concedió el nombre de comedia Italiana), el inteligente ojo de Molière retuvo para sí aquel inagotable caudal imaginativo. Y es que Molière, antes que comediógrafo (su vocación es tardía) es un excelente actor cómico, y su actividad de comediante le permite apreciar el mérito de sus colegas [...] En Inglaterra, Shakespeare, (actor de menor brillo que Molière) recoge también la tradición italiana y la acomoda a su producción. En El sueño de una noche de verano, el ya mencionado Puck es intencionalmente impregnado de las picardías y torpezas del propio Arlequín.⁴⁸

⁴⁶ EANDI M. V. 2008.

⁴⁷ BUENAVENTURA, E. Op Cit. p. 27.

⁴⁸ MEDINA VICARIO, M. Op. Cit. p. 65 - 67.

Como se ha planteado hasta aquí, en la tradición de la Commedia dell'Arte, el actor es el eje de la creación escénica y sustenta su protagonismo en el manejo técnico de recursos como el de la improvisación, en la especialización sobre un solo personaje y en la codificación de una serie de herramientas interpretativas que surgen del trabajo con la máscara. Estos factores han permitido que siga viva en la práctica, a pesar de las modas, de las variaciones técnicas y estilísticas, e incluso, a pesar del desprestigio y desprecio que sufrió en algunos periodos de estos casi cinco siglos de existencia. Fue precisamente al principio del siglo XX, durante el periodo de las Vanguardias, cuando en un afán por reateatralizar el teatro, liberándolo del naturalismo burgués y de la literatura, hombres de teatro de toda Europa vuelven sus ojos a esta tradición:

En Italia, Luigi Pirandello “comparó la representación escénica con una «traducción», «interpretación» o «ilustración», incapaz de alcanzar la calidad artística de la imagen propuesta por el autor, y planteaba como salida al teatro la recuperación de la comedia dell'arte”. En Rusia, Meyerhold apartado de su maestro Stanislavski y del naturalismo, inicia su propia búsqueda de nuevas formas estilizadas para la actuación, para ello intentó recuperar la comedia dell'arte e incluso en su primer montaje del ‘Misterio Bufo’ de Maiakovsky, utilizó formas de esta y de misterios medievales. Por su parte Vajtangov “defendió explícitamente en sus últimos textos y propuestas escénicas la recuperación de la teatralidad de la comedia dell'arte y del teatro clásico”. En Francia, Jacques

Copeau “se rebeló contra su propio maestro, André Antoine, proponiendo como uno de los principios fundamentales de la estética teatral una «fusión de la fantasía y la realidad», cuya realización buscó con la mirada puesta en los modelos clásicos de Shakespeare y Molière, y, cómo no, en la commedia dell’arte”.⁴⁹

Todo este rastreo historiográfico nos permite identificar con claridad a Mnouchkine como heredera y portadora de una tradición en torno a la commedia dell’arte, la que ubica como uno de los pilares de su poética directorial y pedagógica. Sin embargo, no se podría hablar de una ‘escuela del Soleil’ o de una ‘metodología interpretativa de A. Mnouchkine’ basada en la commedia, porque cada proceso es distinto del anterior, cada montaje plantea nuevos desafíos actorales y en esa medida se ve avocada a encontrar nuevas herramientas técnicas: *Vuelvo a aprender cada vez. Y cada vez, me vuelvo a encontrar sin poder caminar. (...) Se transformó en un método.*⁵⁰

Podríamos plantear que el reconocimiento que hoy tiene A. Mnouchkine como directora teatral, más allá de cualquier elemento estético o dialéctico que nutra la grandiosidad y espectacularidad de sus montajes teatrales, se funda en la manera en que aborda el trabajo con los actores. O en palabras de Josette Féral, “*si el Teatro del Sol existe, si tantos actores han hecho allí largas*

⁴⁹ SÁNCHEZ, J. 1999. p. 7 - 43.

⁵⁰ MNOUCHKINE, A. 2007. Op. Cit. p. 132.

*temporadas y algunos de ellos continúan en él, es porque la preocupación primera de todos no es la de hacer un espectáculo, tampoco una producción, y menos aún la de montar un texto. La preocupación primera, constante y permanente, es la de estimular el juego del actor*⁵¹. Juego que se aviva con las máscaras italianas u orientales. Juego en el que la misma Mnouchkine está aprendiendo, buscando, probando estrategias con el interés absoluto por ser cómplice y copartícipe del hecho creador del actor:

Los directores y los actores aprenden unos a través de los otros. Cuando un actor, incluso un actor amateur, alcanza un momento de verdad, es una deflagración que abre camino al director. Y viceversa. Cuando un director encuentra una indicación, una imagen, una visión que tenga la cualidad de inspirar al actor sin experiencia, lo hace avanzar. Se forman uno al otro.⁵²

Ese carácter de paridad entre director y actor, determina y fortalece un sentido de confianza y cercanía que necesariamente detonan en la creación (descubrimiento) de personajes llenos de vida: reales, pero no realistas. Es un proceso lento pero necesario, porque la confianza y la credulidad que el director pueda construir en su relación con el actor, es la que le va a permitir a este último, recobrar su propia candidez y tranquilidad para lanzarse en la búsqueda de lo desconocido.

⁵¹ FÉRAL, J. 2010. Op Cit,p 69.

⁵² MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p 32.

Todo viene de los actores, de sus necesidades, de sus visiones, de las mías. Encontrarles las herramientas necesarias, dárselas. Sólo que eso lleva su tiempo. Si yo viniera y dijera: “entren por la izquierda, hagan esto, etcétera”, iríamos más rápido. Pero pertenecería menos a los actores. Serían menos verdaderos, conmovrían menos, se encarnarían menos.⁵³

Es así como en los distintos trabajos de Ariane Mnouchkine, a través de cada experiencia de montaje, taller, charla, entrevista, artículo o conferencia que ha dictado alrededor del mundo, se puede evidenciar la naturaleza investigativa de su labor como directora de escena; de ahí que resulte inherente en su praxis un componente pedagógico estrechamente ligado al proceso creador del actor. Pero a pesar de ello, a la hora de hablar del trabajo que desarrolla con sus actores en el Soleil, Ariane Mnouchkine prefiere no hablar de técnicas interpretativas, de escuelas, de teorías teatrales, ni de verdades absolutas; mucho menos fundar una y dejarla por escrito. Ella se desmarca de estas ‘*etiquetas*’, que al parecer son las que le dan un sello de identidad a la obra de otros tantos actores, directores y pedagogos que han pasado a la historia de este arte por sus aportes no sólo en la práctica del oficio sino también a nivel teórico. Incluso la propia Mnouchkine reconoce en muchos de aquellos hombres de teatro a sus maestros:

Los libros de Meyerhold, Copeau, Dullin, Jovet, fueron libros maestros sin duda; también Stanislavski, por supuesto. Lo dijeron todo. Todo lo que hay que saber sobre teatro. (...) Ya nombré a Jacques Lecoq, era un maestro (...) Tal vez porque busqué

⁵³ Idem. p 137.

mis fuentes más arriba de Brecht. Fue mucho más tarde que empecé a interesarme realmente en su obra. Con la de Artaud me pasó lo mismo. Vinieron a confirmar lo que creí que había descubierto sola. Yo leo muchas cosas, ¿sabe? Y después me olvido. Es casi como un método de trabajo. Como si uno tuviera que olvidarse, ser ingrato con sus «predecesores», para tener libertad.⁵⁴

Esa capacidad de valorar a los grandes maestros, de reconocer la importancia y el aporte significativo de cada uno de ellos a través de sus investigaciones y teorías al arte teatral; es directamente proporcional a su capacidad de 'ignorarlas' o 'desaprenderlas'. Esto último es lo que le ha permitido configurar una metodología por lo menos paradójica: '*su método es la falta de método*', mejor dicho, es uno fundado en su libertad personal y la creación de quienes la rodean, incluso dándose la libertad de no saber y no tener fórmulas.

Es como si dejara establecido algo en forma definitiva, y no me considero en absoluto un ser definitivo. Pienso que uno nunca puede considerarse un ser definitivo, sobre todo haciendo teatro, porque es el arte de lo impermanente. Además, tengo miedo de decir cosas que ya fueron dichas cien veces y de mejor forma.⁵⁵

1.2.3.2. Los Principios del Arte del Actor.

No obstante, el haber estudiado concienzudamente muchas de estas técnicas es lo que le ha permitido a Ariane Mnouchkine, decantar su interés por una serie de **principios** o **leyes fundamentales** que atraviesan a todas las grandes tradiciones teatrales (tanto de Occidente como de Oriente).

⁵⁴ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p 69-71.

⁵⁵ Op. Cit. p.19.

Esos teóricos han estado entre los más grandes pero no ha habido más que ellos. Evidentemente, hubo un Stanislavski, un Meyerhold... Y otros. En Francia por ejemplo, algunos han escrito cosas realmente fundamentales: Copeau, Dullin, Jouvet. Si se los lee, se percibe que hay cosas tras los escritos de Copeau que se encuentran también en Zeami*, ahí es donde está lo interesante, lo emocionante, no asegura pero conforta. Se ve, entonces, que Copeau redirecciona todo el siglo XX y lo que dice del siglo XIV en Japón es que Brecht, en todo lo original e ideológico que puede ser, en algunos momentos, redescubre cosas sorprendentemente tradicionales del teatro oriental.⁵⁶

De este modo, el problema de la actuación en el Théâtre du Soleil es abordado mediante el estudio constante de esos principios o leyes esenciales comunes a las más diversas disciplinas teatrales. Es en esta esfera donde se mueve la práctica actoral en el Soleil y es en estos principios en los que Ariane Mnouchkine ha centrado su atención a lo largo de toda su carrera como directora:

a) Estar presente: Creer

Ariane Mnouchkine recuerda constantemente que el teatro es el arte del presente, en la medida que no se cuenta algo que ya pasó o que sucederá; sino que como en el caso de hechos y personajes históricos, se los evoca (invoca), se los encarna para traerlos al presente más absoluto. El teatro es “aquí y ahora” en la medida que lo que se cuenta está sucediendo en el escenario en la

*ZEAMI (1363-1443): famoso actor y maestro de actuación japonés. Además escribió obras teatrales, textos sobre estética, y fundamentalmente sobre formación de actores dentro del tradicional Teatro Noh, del cual se considera su mayor renovador. Para ampliar información entorno a sus propuestas, ver: ZEAMI. 1999.

⁵⁶ FÉRAL, J. 2010. Op. Cit. p. 51-52.

inmediatez del momento, frente a los espectadores. En virtud de ello, es que A. Mnouchkine utiliza la improvisación, porque en ella el actor debe saber estar en el presente, debe saber incorporarse a esa inmediatez, captarla y hacerla propia. Y para lograrlo debe despojarse de lo preparado de antemano, de lo previsto y simplemente ESCUCHAR al otro y a sí mismo. Entendiendo que todo en la escena sucede en el instante mismo, nunca antes ni después, de tal manera que al entrar en este juego el actor sólo puede hacer una cosa a la vez.

Para A. Mnouchkine la IMAGINACIÓN es un músculo que el actor debe trabajar de manera permanente, de modo que pueda liberarse de las imágenes prefabricadas, que son los clichés donde no hay nada de emoción. Una imaginación entrenada es la que le permite al actor llegar a tener visiones propias, transformándose así en un visionario, capaz de CREER en todo aquello con que se encuentre en escena:

Cuando un director de teatro tiene buenos actores, es decir, actores que creen, aunque sean principiantes, aunque sean torpes (...) todo está hecho.⁵⁷

...sobretudo creemos en los actores y los actores creen. Sí, el tesoro de los actores es ese don de credulidad. Y yo creo que ése es también el tesoro del director (...) En principio, si conservan la infancia, la ingenuidad, los actores no mienten. Digo ingenuidad no estupidez. No confundirlas. Ingenuo es el que nace a cada instante. Los verdaderos actores viven el instante y no hacen trampas. A la larga, su actuación se vuelve tan transparente que es la vida misma. Después de todo, actuar no es hacer

⁵⁷ MNOUCHKINE, A. 2007. Op. Cit. p 155.

trampas. Parecería que hay un público para los tramposos, pero yo no formo parte de ese público. Trato de no elegir eso jamás.⁵⁸

b) Encontrar la Situación

Cuando el actor logra estar presente en la escena, trabaja fundamentalmente con situaciones y estados, no con emociones. El actor no debe ocuparse en la búsqueda de la emoción, porque ese es un trabajo inútil: la emoción no debiera estar 'programada' en la pieza. Esta aparecerá, o mejor, se revelará en el momento mismo del encuentro con el espectador, del reconocimiento que hace éste frente a un hecho que es verdadero. De ahí que la tarea del actor sea encontrar una situación real (generalmente una muy simple) y no necesariamente realista; para construir un estado a partir de ésta:

La situación le exige al actor que trabaje el detalle, el hecho preciso. Es eso, los pequeños actos, justos y verdaderos, a través de los cuales el personaje adquirirá una fuerza existencial que permitirá también el nacimiento de la emoción (...) es necesario que la actuación sea precisa, que la situación sea clara y, sobre todo, que el actor no actúe más de una cosa a la vez.⁵⁹

Es importante aclarar que cuando A. Mnouchkine insiste en que el actor debe lograr situaciones y acciones verdaderas; ello no quiere decir que se aproxime al concepto de 'verdad' instalado por el realismo. Muy por el contrario huye de este tipo de actuación, pues considera que arrastra al actor a un proceso de

⁵⁸ Op. Cit. p 25.

⁵⁹ FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p. 72.

trabajo psicológico que lo hace interiorizar, ocultarse en una máscara interior y en definitiva lo aleja de la teatralidad:

Insisto en decir, que para mí, un director de teatro primero tiene que dar a los actores herramientas para evitarles ser realistas.⁶⁰

Siempre tenemos que volver a Shakespeare, a Esquilo, o con Hélène, a una teatralidad radical, extremadamente traspuesta, para nutrirnos e impedir que nos hundamos en el realismo, como siempre. El realismo es el enemigo (...) por definición el teatro, el arte, es transposición o transfiguración: un pintor pinta una manzana pintada, no una manzana. Hay que hacer aparecer la manzana. Una aparición. El escenario es un espacio de apariciones (...) Pero rechazar el realismo no quiere decir rechazar la realidad.⁶¹

De lo anterior, que A. Mnouchkine proponga como premisa a sus actores que vayan más allá de la realidad, que no se conformen con imitarla sino que se arriesguen a traspasarla; convirtiéndose en una suerte de médium, de invocador capaz de volver familiar lo desconocido y, a la inversa, deslumbrar y modificar lo familiar.

Entonces, el teatro es un arte de INVOCACIÓN, los actores son grandes invocadores. Hacen levantar a los muertos, acercan los recuerdos más lejanos. Mucho rato antes de que empiece una función, ya en los camerines, dejan de llamarse por sus verdaderos nombres, se tratan de Majestad, si es el caso...⁶²

⁶⁰ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p. 134.

⁶¹ Op. Cit. p. 56.

⁶² Op. Cit. p. 27.

c) Los personajes: tipos y portadores de un relato

Cuando el actor invoca la realidad sobre el escenario, lo hace mediante signos y metáforas que se hacen 'Presente', que se vuelven concretos a través de ese ser llamado 'Personaje', quien para Ariane Mnouchkine, es ante todo el portador de un relato.

Como en el teatro oriental, el actor debe ante todo contar una historia. Es el caso de los *Shakespeare*, es también el caso de *Los Atridas* o de *La Ville Parjure*. Para esto, **los personajes del Teatro del Sol están frecuentemente tipificados**. Teniendo una individualidad muy fuerte, sin embargo, aparecen como una colectividad y portan en sí mismos la marca de la historia. Es el caso, por ejemplo, de Norodom Sihanouk o de Gandhi (...) Pensemos [también] en las mendicantes del cementerio en *La Ville Parjure*, pensemos en el coro de *Los Atridas*. No hay verdaderos roles secundarios en las piezas del Teatro del Sol, todos los personajes son importantes, todos llevan en sí mismos una parte fundamental del relato.⁶³

Esta concepción del personaje tipo sin duda parte del trabajo de la *commedia dell'arte*, como una vía contraria al realismo. O de otra manera, el trabajo actoral está orientado a una construcción épica de los personajes; puesto que sus destinos, sus historias particulares se suelen dibujar sobre un telón de fondo casi siempre de carácter social e histórico, que les impide caer en la individualidad simplista o psicológica. Así lo explica la investigadora Josette Féral:

⁶³ FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p. 71.

...los actores de Mnouchkine son portadores de un relato que encarnan y que al mismo tiempo cuentan. Actuando como factores de identificación y de distanciamiento, ellos dan al espectador la impresión de ser sus personajes y mostrarlos a las vez (...) Entonces el trabajo psicológico es una barrera para el arsenal del actor, porque lo haría volver a lo cotidiano, perdiendo la dimensión épica que es aquello que se busca (...) A eso se agrega una gestualidad que cruza el teatro expresionista, el teatro popular y algunas prácticas fundadas en el tratamiento de los personajes que tiene que ver con una intensión muy particular del Teatro del Sol, que, siempre teatral, confirma esa artificialidad al otorgarle características épicas al conjunto.⁶⁴

En rigor, aunque las obras de Ariane Mnouchkine y el Soleil, son generalmente catalogadas como épicas, no podríamos hacerlo con certeza, ya que su propuesta va más allá de la concepción brechtiana del personaje; mucho menos podríamos enmarcar el trabajo de construcción de los personajes dentro de la poética realista stanislavskiana puesto que el personaje se construye sobre la comprensión de su más profunda humanidad pero sin caer en el realismo psicológico:

Porque la ley que nos parece más importante es la de comprender que todos los personajes, todos, tienen un alma completa. Se dice así aunque parezca un poco dogmático; cada personaje de una pieza contiene a todos los otros. Hay un poco de príncipe en Falstaff, un poco de padre en el hijo, un poco de la novia en el novio, un poco de la novia en la nodriza, un poco de la nodriza en Julieta (...) hay personajes tipificados, por supuesto, pero siempre es necesario, también, poder sobrepasar el tipo (...) No hablamos de psicología, hablamos del alma de los personajes. Pero ellos tienen emociones, sensaciones. Tienen frío, tienen hambre, son orgullosos, quieren poder, no lo quieren, son testarudos. Cada uno tiene su forma de ser, cada uno tiene su mundo.⁶⁵

⁶⁴ Op. Cit. p. 116.

⁶⁵ Op. Cit. p. 56.

A este respecto resulta imprescindible subrayar la utilización de la *Commedia dell'Arte*, como disciplina interpretativa iniciática y fundamental en el trabajo actoral en el Soleil, bien durante los periodos de entrenamiento o directamente para la creación de espectáculos como *1789*, *1793* y *La Edad de Oro*. Puesto que como ya se ha dicho antes, Ariane Mnouchkine mediante la *commedia*, y concretamente en la técnica de **la máscara**⁶⁶ logró encontrar una vía útil para adentrar al actor en la construcción del personaje, de las situaciones, pero sobre todo para conseguir hacer evidentes (exteriorizar) las pasiones humanas que los movilizan. Fue así como entendió que sólo a través de técnicas tan codificadas como ésta, se podría librar al intérprete de la simple mimesis de la realidad (o lo que es peor de la reproducción de imágenes preconcebidas - clichés-) para abrirlo a una composición mucho más rica y profunda del interior del ser humano que en definitiva es el personaje.

...la máscara constituye la formación esencial del comediante, porque ella no permite la mentira y devela todas las debilidades del actor: la falta de imaginación, el saber hacer, el saber estar, la falta de presencia, la falta de escucha. Por su naturaleza misma devela toda complacencia, toda debilidad. Abandona al comediante que no entra y no sirve para ocultarse. Inversamente, puede devenir sublime y autorizar momentos teatrales de una gran intensidad. Detrás de la máscara, gracias a ella y con su ayuda, emergen personajes tomados de las aventuras más extraordinarias.⁶⁷

[La máscara] ...es una herramienta magistral. Obliga a los actores a darle forma a la verdad. A obedecer, a cederle terreno a ese otro del que, llevando la máscara, llevan

⁶⁶ Para ampliar este tema se recomienda revisar: MNOUCHKINE A. 1988.

⁶⁷ FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p. 64.

también toda el alma. La máscara es un brujo que modela los cuerpos de los actores como si se tratara de arcilla.⁶⁸

Al trabajo específico de la máscara y los tipos de la *Commedia dell'Arte*; Ariane Mnouchkine suma la **improvisación** como instancia propiciatoria para la indagación, descubrimiento y apropiación de varios de los mencionados principios; además de utilizarla para encontrar la forma del espectáculo. Como se explicará más adelante, esta ha sido la herramienta fundamental para llegar a componer muchos de las obras de creación colectiva en el Théâtre du Soleil.

d) La teatralidad de la actuación oriental

En su necesidad por apartar a los actores del realismo, Ariane Mnouchkine encontró en distintas disciplinas teatrales y dancísticas orientales, un camino muy útil para lograrlo:

Las teorías orientales han marcado todos los gestos del teatro. Han marcado a Artaud, a Brecht y a todos los otros porque Oriente es la infancia del teatro. Ahí es donde se va a buscar el teatro. Artaud decía: "*El teatro es oriental*". Esta reflexión va mucho más lejos. Artaud no pretendía la existencia de teorías orientales interesantes para el teatro, él afirmaba: "*El teatro es oriental*". Pienso que tiene razón. Pues, yo diría que Artaud va a buscar el actor en Oriente. A la vez, el mito y la realidad, la interioridad y la exteriorización, esta famosa autopsia del corazón por el cuerpo. Se va a buscar también el no-realismo, la teatralidad. Occidente no da nacimiento más que a la *Commedia dell'Arte* -y eso viene de Asia-...⁶⁹

⁶⁸ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p 115.

⁶⁹ FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p 57.

Ariane Mnouchkine es consciente que el aprendizaje de estas disciplinas requiere de años de práctica; pero el objetivo aquí no es convertir al actor en depositario dogmático de estas tradiciones antiquísimas; sino proveerle el conocimiento de las mismas para potenciar la metáfora que componga para la escena. Darle los instrumentos precisos para construir las imágenes que provocan verdadera emoción en el espectador:

...si bien Occidente ha visto nacer los grandes textos del teatro, el arte del actor ha sido durante mucho tiempo mucho más elaborado en Oriente. Allá, todo se muestra, es orgánico. Cada emoción, cada sensación, encuentra su traducción en una serie de síntomas particulares. Los actores orientales hacen la autopsia a la vida como nadie (...) ¿Por qué privarse de esos admirables conocimientos, por qué no retomarlos, hacerlos nuestros, desarrollarlos?⁷⁰

Ese interés de Ariane Mnouchkine por las tradiciones teatrales de Oriente no es casual, existe desde aquel maravilloso viaje iniciático que realizó siendo aún una jovencita, y sólo unos dieciocho años después se atrevió a proponerle a sus actores que indagaran estas formas expresivas como herramienta para la puesta en escena de *Los Shakespeare* (1981-84). Esta indagación partió de manera muy espontánea, sin la pretensión preciosista de hacer algún tipo de arqueología teatral, sino de encontrar un terreno nuevo para crear con libertad. Como la propia Ariane Mnouchkine lo explica, adentrarse en estas técnicas fue casi como un juego:

⁷⁰ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p 134.

...a través de la imaginación. Conoce esa fórmula mágica: ¿y si fuéramos un elenco japonés? Inmediatamente dejaríamos de ser nosotros. Y esa es la flor del teatro: la felicidad de no ser uno mismo, dejar venir al otro, al desconocido. “Hacer de cuenta que es verdad”. Son juegos de la niñez que nos resultan indispensables.⁷¹

Fue así como utilizaron las formas del Kabuki para expresar la tragedia de Ricardo II (1981); luego, para sacarle partido a lo burlesco de los bufones de Noche de Reyes (1982) utilizaron el Kathakali; finalmente, la síntesis de ambas experiencias permitió culminar la trilogía de *Los Shakespeare* abordando algunas formas del Bunraku y el teatro Nô para el montaje de Enrique IV (1984). El Kathakali y otras danzas indias se sumaron para el montaje de *Los Atridas* (1990-93) Pero incluso mucho antes, formas diversas del *teatro chino* - junto con la *Commedia dell'Arte*- fueron la fuente de inspiración para el trabajo actoral de *La Edad de Oro* (1975).

Del estudio de todas y cada una de estas tradiciones teatrales de Oriente, derivó otro de los principios sobre los cuales se fundamenta el trabajo actoral del Soleil: la IMITACIÓN.

Es necesario saber mirar, escuchar, comprender. Es necesario tener la humildad de COPIAR, copiar el trabajo del otro, no desde el exterior sino desde el interior. Tener la humildad de poner los pasos de uno en los pasos de aquellos que nos han precedido (...) Aceptar ser una humilde copia. Desconfiar de la originalidad a todo precio. Es decir

⁷¹ Op. Cit. p. 49.

que el actor debe ser cóncavo y convexo a la vez, convexo para proyectarse y cóncavo para recibir.⁷²

Tras repasar estos denominados principios o leyes fundamentales, podemos inferir que Ariane Mnouchkine nos propone la búsqueda de un lenguaje propio del teatro, ese que lo hace universal y que podríamos decir que pasa por el ámbito del juego. Dicho lenguaje como cualquier otro descansa sobre una codificación muy precisa como sucede con la música. La complejidad en el caso del teatro reside en que esa codificación no se limita a las obras dramáticas escritas que en definitiva son meros soportes literarios; sino que pasa necesariamente por el trabajo, por **el juego del actor**, quien debe dominar una serie de leyes que le permitan JUGAR haciendo visible y significativo aquello que la realidad nos impide ver:

Se percibe que un actor que posee una máscara de la *Commedia dell'Arte* puede encontrarse con un actor de Topeng balinés, y ambos pueden estar juntos en escena sin hablar un lengua común. Ellos pueden hacernos pasar una hora magnífica, para ellos y para el público, porque pueden improvisar, porque esas leyes son las mismas.⁷³

1.2.3.3. La dirección en acción.

Una vez presentados los principios sobre los cuales Ariane Mnouchkine desarrolla el trabajo de creación con sus actores; resulta necesario revisar la manera precisa en que estos se concretan en la realidad de la pesquisa

⁷² FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p. 73-74.

⁷³ Op. Cit. p. 22.

escénica cada día y en función de la puesta en escena. En este ámbito, digamos que hay dos perspectivas que nos ayudan a tener una visión más completa del asunto: la del propio director y la de los actores.

Presentamos por tanto, algunas reflexiones de Ariane Mnouchkine respecto de su propio rol como directora de escena en función de su trabajo con el actor:

Creo que un director solamente debe darle espacio al actor. Hacia dentro y hacia afuera. Barrer el yo, las mezquindades, los exhibicionismos, las exageraciones. Darle aire pero sin asfixiarlo. Crear el vacío, pero un vacío de matriz. Vacío sí, pero carnal, cálido, fecundo, mágico. Si frente a diez personas de talento, digo talentosas de verdad, no necesariamente experimentados, pero con capacidad de visión, de encarnación, de evocación, sobre todo de invocación, si frente a gente así, un director se pone a exhibir sesenta ideas por segundo, es un desperdicio, un embotellamiento (...) hay que desconfiar de las buenas ideas del director. Hay que mirar. Y ver. (...) ¿Las buenas ideas? ¡Aplastan todo son pesadas! Una buena idea seduce media hora, después uno se da cuenta que es como un mueble incongruente en medio del escenario, que está estorbando. (...) Buscar un personaje con un actor es, en primer lugar, alimentar la esperanza de que el personaje esté en el actor, o que por lo menos exista en el actor el lugar para ese personaje. Y después dejarlo venir. Limpiar para que emerja.⁷⁴

Podríamos decir entonces que para Mnouchkine, el trabajo con el actor se sustenta en la confianza mutua; pues se considera más una colaboradora, que una maestra o un gurú de esos que establecen lazos de dependencia con sus actores, prueba de ello es que los integrantes de la troupe se van rotando de forma constante: generalmente cuando se ha terminado el periodo de presentaciones de un espectáculo y antes de partir con el proceso de creación del siguiente, algunos de ellos emprenden nuevos caminos creativos.

⁷⁴ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p. 24-25.

[A los actores] trato de ayudarlos a través de las palabras, las imágenes que les doy, los gritos que pego cuando los veo al borde del abismo o a punto de llegar a la cima (...) un director de teatro es alguien que por su credulidad, su confianza, permite al actor recobrar su propia credulidad, su propia confianza, y con eso las visiones que lo salvan.⁷⁵

Después de tantos años de experiencia con cientos y cientos de actores, Mnouchkine resume su labor como la de una directora que estimula y provee al comediante de herramientas que le permitan encontrar el personaje en sus registros sin caer en obviedades ni clichés, mucho menos en estados emocionales o psicológicos. Es casi un trabajo de limpieza, de depuración; similar al del escultor que retira los trozos de roca que impiden ver la figura que se esconde en las entrañas de la piedra.

Tal vez lo más interesante, es que contrario a la actitud de superioridad intelectual y creadora que normalmente reconocemos en el rol del director tradicional en el mundo occidental; Ariane Mnouchkine escapa a este perfil y parte por decir que prefiere desconfiar del mundo de las ideas. Sabe que el rol de un director de cara al comediante no es precisamente el de filosofar. Entiende que ese es un campo estéril para el desarrollo pleno del arte del actor y que su función está más ligada al mundo de las provocaciones a la imaginación. Sin duda hay todo un andamiaje reflexivo que sostiene la búsqueda, la construcción de un discurso en la escena; pero en el trabajo con

⁷⁵ Op. Cit. p. 115-116.

los actores es el contacto humano el que prima, de ahí su necesidad por generar un ámbito de plena confianza y libertad para la creación:

La Dernier Caravansérail es el primer espectáculo en el que hasta la puesta en escena es colectiva. De verdad. Yo ofrecí un marco, una herramienta; les di una consigna. Y lo extraordinario, es que esa consigna fue trabajada por los actores con una simplicidad tan grande, una fuerza tan grande, que la puesta en escena se hizo sola (...) es innegable que los actores con mi ayuda tomaron la puesta entre sus manos, sin ningún abuso de autoridad.⁷⁶

Insistimos que para Ariane Mnouchkine la dirección de actores tiene más el carácter de orientación, de propiciación, de descubrimiento conjunto. En cada montaje, el proceso de creación de cada actor implica abordar un camino particular y ella le acompaña dispuesta a sortear los obstáculos y aprender con él; pues sabe que en el arte del actor no hay recetas sino principios, uno de los cuales es escuchar. Por eso plantea que *“en el teatro cuanto menos diga un director, mejor es. Está ahí para que las cosas sucedan”*.⁷⁷ Después de tantos años de tablas, sabe que cuánto menos dirija, mejor será su acompañamiento. Sin embargo es consciente del rigor, casi la obsesión que debe haber en ese trabajo de búsqueda:

... es en efecto, absolutamente esencial que el actor tome las indicaciones al pie de la letra en un momento dado. Es la única manera de ver si son buenas o malas. Si una indicación es mala, se la cambia, se la retira. A la vez, hay un momento inverso: yo no

⁷⁶ Op. Cit. p. 64.

⁷⁷ Op. Cit. p. 80.

doy ninguna indicación. En efecto, muchas veces llega el momento de decir: “yo no sé”. Esa es una cualidad, para los comediantes, una incertidumbre, a veces, es muy dura de soportar. Es angustiante. (...) Por lo tanto hay dos situaciones posibles. O bien una indicación está dada pero no es aplicada, no por mala voluntad sino por una cierta incompetencia o, a veces, por un derrape, lo cual provoca la duda. O bien el puestista no sabe –también tiene derecho- y, nuevamente, la duda se instala. (...) pero después de una mañana, una jornada, de una semana de no teatro, de golpe, el teatro reaparece. Y eso nos llena de coraje. Fueron encontrados finalmente los instrumentos necesarios para esto, el teatro. Se liquida la opción de llorar, se toma algún otro camino. Al instante, vemos que la cosa marcha mucho mejor.⁷⁸

Ese matiz de intensidad, que en algunos casos -sobre todo visto desde fuera- puede teñirse de una severidad dictatorial por parte de Mnouchkine, parece necesario si se quiere encontrar reales momentos de teatro. Esta actitud disciplinada es inculcada en todos los miembros de la troupe si se desea alcanzar momentos elevados en la escena, por ello, dice la directora, los actores deben *“trabajar con lo que yo llamo seriedad, es decir hasta el agotamiento”*⁷⁹. Aunque también sabe que no todos los actores tienen las mismas capacidades y por tanto los niveles de exigencia deben ser distintos: *“No ver, no admitir los límites de un actor, es un error terrible que un director no debe cometer...”*⁸⁰

Ahora bien, en la práctica, la visión de los actores del Soleil no dista mucho de lo que hasta ahora hemos deducido de los planteamientos de Mnouchkine.

⁷⁸ FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p. 36.

⁷⁹ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p. 35.

⁸⁰ Op. Cit. p.136.

Como es natural, los comediantes se apropian de las herramientas, los métodos que les propone la directora y desde allí emprenden su búsqueda en un ámbito de creación colectiva. El mismo Andrés Pérez lo explicaba así en una entrevista a un diario español a mediados de los 80s durante una gira del espectáculo *“La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, Rey de Camboya”*:

*“En nuestro grupo no es sólo la directora o nosotros los que elegimos los personajes, sino que también los personajes te encuentran a ti y te escogen. Los papeles se distribuyen solos; toda la compañía y todos los actores tienen la posibilidad de ensayar todos los roles y se va produciendo un encuentro entre el personaje y nosotros. Es **la evidencia** de que ése es tu papel la que elige” (...)* El espectáculo se aprueba por parte de todos: *“en ese sentido yo también tuve una mínima parte de responsabilidad”, comenta...*⁸¹

A continuación presentamos algunos extractos del encuentro entre la troupe del Théâtre du Soleil con estudiantes de diferentes escuelas de formación teatral y público general, llevado a cabo en el otoño de 1992 durante la gira canadiense de *“Los Atridas”*; encuentro organizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Quebec, en Montreal. En dicho conversatorio, se abordó básicamente la poética del juego de Ariane Mnouchkine⁸². Cuando se les preguntó a los comediantes del Soleil, de qué manera participaba la directora en su trabajo de creación, esto fue lo que respondieron algunos de ellos:

⁸¹ TORRES R. 1986.

⁸² FÉRAL, J. 2010. Op Cit. p. 35.

Simon Abkarian: Creo que, en principio, hay una relación de confianza entre el actor y el puestista. Esa relación de confianza se establece de entrada. Hay una fe, una creencia mutua. Nosotros estamos en peligro en escena. Todo puede romperse en cualquier momento. Es suficiente una palabra, un gesto brutal para romper todo en mil pedazos. Y ocurre lo mismo con el puestista -esto se tiende a olvidar-. Pero todos trabajamos con la imaginación. Tanto el director como nosotros (...) Se trata de una permeabilidad. Hay que admitir que no se sabe nada, que se ha olvidado todo. Pero no es que se olvida lo que se olvida, es un olvido para profundizar... Hay un instinto animal del actor y del puestista que se encuentran. Son convivencias que se crean. Hay momentos en que simplemente hay que mirarse, y uno ya se comprende. Eso sucede rápido, porque se está en acción. Nuestro trabajo con Ariane es siempre en acción y en confianza...

Nirupama Nityanandan: Me gustaría agregar algo. Cuando se trabaja con Ariane y ella nos da una indicación, es necesario tener el coraje de tomarla al pie de la letra. Hacer exactamente lo que ella pide, y no otra cosa. Es decir que, cuando ella dice: "El viejo entra en el palacio", él tan sólo entra, no hace otra cosa. Es tan simple que casi es luminoso. Seguidamente, se tiene la impresión de que cuando Ariane de una indicación, ella también actúa. Es como si todos los poros de nuestro cuerpo estuvieran abiertos, atentos a ella y a los otros comediantes. Por ejemplo, cuando yo comencé *Los Átridas*, creía que sabía bailar, pero en realidad no bailaba como ningún otro: definitivamente no sabía bailar. Me llevó mucho tiempo comprender aquello que Ariane miraba. Escuchando lo que Ariane me decía, mirándolo a Simon, mirando a Catherine. Es necesario saber y estar completamente dispuesto a ser otro.

Simón Abkarian: Yo agregaría a esto que dice Niru que, durante *Los Átridas*, nos probamos como nunca lo habíamos hecho. Tanto nosotros como Ariane. Ella nos daba indicaciones y eso no marchaba. Ella decía otra cosa, en el mismo sentido pero de otra manera y eso no marchaba siempre bien. A veces, se instalaba la duda. Yo no veía nada. Yo le decía: "Escucha, Ariane, yo creo que esto no va, aquello que propusiste no va". Y siempre existe un momento donde se dice "¡Atención! No hagamos lo que Ariane indica". Generalmente, eso se discute...

Sin duda resulta interesante y aclaradora esta última declaración de ‘rebeldía necesaria’ por parte de los actores del Soleil. Y es que parece ser la manera natural como ellos encaran en determinado momento el proceso de búsqueda de los personajes y de las situaciones. Hay un instante en que necesariamente deben cortar ese cordón umbilical con la directora para consolidar su propia creación, así lo explica Delphine Cottu, una de las actrices de la troupe, en declaraciones más recientes: *“Ella [A. Mnouchkine] está omnipresente, pero intentamos olvidarla cuando subimos al escenario. No sé cómo explicarlo... es difícil, pero debemos conservar nuestra autonomía; es lo único bueno que podemos dar”*.⁸³

De cualquier manera, lo que sí es evidente desde la mirada de los actores, es que la creación en el Soleil no es una tarea reservada para la directora, sino que todos los miembros de la compañía aportan a la construcción del espectáculo desde su parcela, con su propia dramaturgia; el rol de Ariane Mnouchkine se entiende como el de una propiciadora y articuladora de los materiales que el equipo en su conjunto va descubriendo:

Serge Nicolai: En realidad, se da nacimiento a un personaje cuando se trabaja en profundidad. Los personajes surgen cuando se trabaja con los demás. Se crea una materia entera, se entrega realmente la carne. Se puede llegar a una auténtica transformación gracias a los otros. Eso es lo increíble, aún si trabajas el mismo papel,

⁸³ VILPOUX, C. 2009.

no se trabaja de la misma manera. En un momento dado, el personaje se convierte en algo **evidente**. Pero eso no se logra sin los demás.

Juliana Carneiro da Cunha: Así es como se avanza, alguien propone algo que no corresponde: se rechaza, se cuestiona el rechazo. Quizás no sabes enseguida por qué. Luego, te vas dando cuenta, y así vas haciendo el camino. Alguno va más lejos y Ariane dice: “exacto, es así”. Entonces, entendemos porque vemos.⁸⁴

De esta manera creemos haber abordado los elementos esenciales que componen la poética directorial de Ariane Mnouchkine y que dan soporte a su trabajo como patrona indiscutible del Théâtre du Soleil. Es esta pues la síntesis de la obra personalísima y al mismo tiempo colectiva de una directora que sin temor reconoce que *“no se puede montar un espectáculo que no hable un poco de uno, de sus horrores, de sus fantasmas, de sus deseos”*.⁸⁵

Esta poética que Mnouchkine ha consolidado a lo largo de sus años de trabajo permanente con el Soleil, es la que le ha dado tanto a ella como a su compañía un lugar destacado en la historia reciente del teatro mundial, convirtiéndoles en un referente ineludible de las teatralidades más innovadoras y en constante evolución.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ MNOUCHKINE, A. 2007. Op Cit. p. 28.

Capítulo II:

LA POÉTICA DIRECTORIAL DE ANDRÉS PÉREZ

2.1. Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro - Biografía Introdutoria:

2.1.1. Los orígenes.

Andrés Lorenzo Pérez Araya, nació el 11 de mayo de 1951 en Punta Arenas, la mayor ciudad y puerto de la Antártica chilena. Allí, en el seno de una familia humilde, fue el quinto de siete hermanos. Su padre, Antonio Pérez, de ascendencia española, era un suboficial mayor jubilado de la Armada que trabajaba como herrero en un astillero de la misma. Su madre fue Alicia Araya, quien además de llevar la casa, gustaba de bordar cuadros con punto cruz.

La infancia de Andrés Pérez estuvo marcada por la enfermedad (nació con ictericia y problemas en la vesícula); razón por la cual debió pasar mucho tiempo en cama: en el hospital o en una instalada en la cocina familiar. Por aquella época, y para sobrellevar sus padecimientos, su padre le enseñó a leer y escribir; pero tal y como el mismo Pérez recuerda, le contaba unos cuentos fantásticos que le ayudaban a combatir el aburrimiento y nutrían precozmente su imaginación creadora.

Sus primeros encuentros con el teatro, se dieron en la Parroquia Don Bosco de Punta Arenas, donde vio representaciones de episodios religiosos y obras españolas los domingos por las tardes, tradición esta, arraigada entre los inmigrantes iberos afincados en Chile.

Siendo ya un adolescente, Andrés Pérez junto a su familia dejó la fría Punta Arenas para vivir en Tocopilla, una pequeña localidad porteña y casi desértica al extremo opuesto del país, a unos 1500 kilómetros al norte de Santiago. Allí en el norte, mejoró notablemente su salud llevando una vida más amable. A los catorce años y tras terminar la educación básica, su inquietud religiosa lo llevó a ingresar a la congregación de la Sagrada Familia en La Serena. Quería servir al prójimo, ayudar a la gente, '*ser un santo*'. Luego fue trasladado a Santiago, pero allí empezó a tener problemas de disciplina con las jerarquías del Seminario Franciscano. "*Con tantas reglas era difícil ser santo*", comentó el mismo Andrés Pérez; por lo que fue expulsado, abandonando para el resto de su vida la vocación religiosa en busca de otros caminos, porque tenía "*cierta necesidad adolescente de libertad y de estar alejado de las instituciones. De hecho lo sigo haciendo*".⁸⁶

Después de casi tres años de seminario regresó con su familia y entró al Liceo para terminar los estudios secundarios, en Humanidades. Fue precisamente por

⁸⁶ MIRANDA, R. 1998.

allá en 1969 que llegó a Tocopilla el grupo de teatro 'El Errante' (con Raúl Osorio y Patricio Campos); y tras ver su representación, Andrés Pérez empezó a desarrollar sus primeras inquietudes teatrales escribiendo un par de obras bajo seudónimo y conformando el grupo de teatro de su colegio.

Con el ATELIT (Agrupación Teatral Liceo de Tocopilla), montó dos obras de su autoría: *"El undécimo mandamiento"* y *"Si yo digo lo que ustedes no dicen ¿qué pasa?"*; con la que obtuvo el primer premio en un Festival Nacional de Teatro Escolar. Tras terminar el colegio, obtuvo *el mejor puntaje en la PAA (Prueba de Aptitud Académica) de su zona, con mención en física. Su promedio escolar fue de 6.87.*⁸⁷ A pesar de ello, las condiciones económicas familiares le impedían pensar siquiera en dedicarse a otra cosa que no fuera ganarse la vida en un oficio convencional. A pesar de ello, A. Pérez decidió revelarse contra su aparente destino de muchacho de provincia y con enorme esfuerzo emprende un camino muy distinto al esperado por su padre; hizo algunos cursos de contabilidad y empezó a trabajar duro para costear sus estudios superiores. Él mismo recuerda aquel momento de su vida así:

Yo fui el primer hijo que llegó a la universidad y a mí, como a todos mis hermanos, cuando terminé el colegio [mi padre] me dijo: *hasta aquí no más llegamos, no te puedo ayudar más, tienes que trabajar.* Pero, porfiado como he sido, no acepté esa única

⁸⁷ ZEGERS, M. T. 1999. p. 185.

opción. Entonces me puse a trabajar; durante un año y medio junté dinero y me vine a la universidad.⁸⁸

Andrés Pérez llegó a Santiago en 1971, inicialmente con el interés de estudiar ingeniería, y de esta manera seguir el consejo de su padre en cuanto a escoger una carrera rentable; sin embargo pudo más su pasión por el teatro: el examen de ingreso a la escuela de teatro de la Universidad de Chile lo dio a escondidas de su familia. *Era tal su nerviosismo que quedó de antepenúltimo lugar y fue aceptado a duras penas.*⁸⁹

Ingresó al Departamento de Artes de la Representación (hoy Escuela de Teatro) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, pero además, complementaba estos estudios con los de la carrera de danza en la misma facultad, como alumno especial. Este tiempo inicial en Santiago, tal y como recuerda Pérez estuvo determinado por las dificultades propias que le suponía su sostenimiento económico cuando en medio de sus estudios apenas tenía tiempo para trabajar, podría decirse que desde entonces el mundo de la marginalidad se hizo, por fuerza, un ámbito conocido:

[Fue difícil vivir del teatro]... especialmente en los primeros años. Tuve que vivir en hospederías, comer en La Vega y dormir en el Metro en la época que lo estaban

⁸⁸ SOLARI, C. 2001.

⁸⁹ ZEGERS, M. T. Op Cit. p. 185.

construyendo. Pero eso me permitió conocer mundos extraordinarios, a los que amo entrañablemente. Esa es la fuente suprema de mi inspiración.⁹⁰

Estos fueron años intensos y complejos que además estuvieron marcados por su matrimonio en 1972 con Rosa Ramírez, con la que tuvo su único hijo: Andrés Pérez Ramírez, nacido en Santiago el fatídico 11 de septiembre de 1973, día del golpe de estado del General Augusto Pinochet al gobierno del presidente Salvador Allende. Es por ello que esta fecha para Andrés Pérez está cargada de una ambigüedad que de alguna manera tiñó gran parte de su vida. Con la llegada de su hijo debió asumir la responsabilidad económica que ello conllevaba, por lo cual abandonó los estudios de teatro y se dedicó a la danza, trabajando como bailarín en la mítica compañía de revistas '*Bim Bam Bum*', bajo la dirección de Paco Mairena, o en ballets de programas televisivos como '*Sábado Gigante*'.

Su matrimonio con Rosa Ramírez, llegó a su término en 1975; año en el cual decide retomar sus estudios teatrales en la Universidad, integrándose a una generación de actores que aún hoy siguen vigentes en la escena teatral chilena: Patricio Strahovsky, Ramón Farías, Cecilia Cucurella, Aldo Parodi o Alfredo Castro. Uno de los vínculos artísticos y de amistad, más importantes que construyó Andrés Pérez en sus años de escuela en la Universidad de Chile, fue con el entonces joven profesor y estudiante de dirección teatral, Fernando

⁹⁰ SOLARI, C. Op Cit.

González, quien le invitó por primera vez a trabajar como actor en sus prácticas académicas; luego se convertiría en su mentor y maestro de dirección; años más tarde compartirían múltiples e importantes proyectos creativos:

...estaban, entre otros, Andrés Pérez, Alfredo Castro y Aldo Parodi. Los llamé a hacer práctica conmigo y ahí tomé contacto y conocimiento más profundo con ellos. 1975 y 1976 fue el primer período en que trabajé con este grupo y, a través de ellos conocí el dolor de la juventud que sufría la dictadura. En Andrés, inmediatamente, aprecié un joven muy inteligente, un sensibilísimo escritor. Escribía poemas muy bellos y empezaba a hacer esbozos de teatro, que eran muy buenos y muy al servicio de la puesta en escena que él imaginaba. Tenía muy buenas ideas. (...) Desde siempre, se vio en él una vocación muy grande de hombre de teatro y también, una fortísima voluntad para lograr las metas artística que se proponía. Sin embargo, él reunía todas las condiciones que, en ese instante, eran consideradas obstáculos para obtenerlas. Su aire indígena, (¡su belleza indígena!), su piel morena y ese pelo tieso...no era evidentemente la imagen que, en el *nuevo Chile*, podría triunfar.⁹¹

La vida académica de Andrés Pérez en el D.A.R., se puede resumir como la labor de un estudiante-actor más que aplicado. En palabras de su profesor Eugenio Guzmán, *se trataba de un talento insólito en el teatro chileno: actor excelente, autor bueno, coreógrafo, director muy experimental, maestro.*⁹² Lo que le permitió destacarse en la interpretación de célebres personajes de obras como “*La Celestina*” (1976) en la que asumió el rol protagónico; o el mensajero en “*Antígona*” (1976). Paralelamente a sus estudios, trabajó como bailarín en la puesta en escena del “*Burgues gentilhomme*” (1975) dirigida por Eugenio

⁹¹ GONZÁLEZ, F. 2002.

⁹² ZEGERS, M.T. Op Cit. p. 186.

Dittborn en el Teatro de la Universidad Católica de Chile; y como coreógrafo en *“Auge y caída de la ciudad de Mahagony”* (1976) dirigida por Fernando González y estrenada en el Instituto Goethe, de Santiago.

En 1977, empezó a desarrollar sus propios laboratorios creativos ejerciendo de autor, director y actor en la realización de la obra de teatro infantil *“Un circo diferente”*, la que paseó por las comunas de la capital, un espectáculo alegre y novedoso, una expresión de teatro callejero inédito en esa época.⁹³ Este primer proyecto creativo ‘cuasi profesional’, lo llevó a cabo con el grupo Teatro Contemporáneo, conformado por algunos de sus compañeros de estudio (Alfredo Castro, Aldo Parodi, Fernando Elgueta, Rodrigo Álvarez, Renée Figueroa, Patricio Strahovsky, Nancy Ortiz, Sergio Schmiedt); experiencia colectiva que se transformaría en el germen de su futura agrupación teatral.

Una vez acabados los años de formación teatral, en 1978, trabaja como coreógrafo y guionista de *“Aproximación a una Violeta”* espectáculo de danza-teatro; de igual manera realiza las coreografías de la obra teatral *“Caín y Abel”* dirigida por Juan Víctor Muñoz. Paralelamente es llamado por Fernando González para trabajar bajo su dirección, conformando el naciente Teatro Itinerante de la Universidad Católica de Chile, financiado por el Ministerio de Educación. En dicha agrupación, se desempeña como actor y coreógrafo en

⁹³ Op. Cit. p. 185.

una novedosa propuesta escénica de *“Romeo y Julieta”*; a la que seguiría en 1979, el montaje de *“Chañarcillo”* donde también actuó y montó las coreografías.

Un hecho importante que se debe resaltar, es que en ese mismo año, se estrena por primera vez una obra de su autoría: *“Las del otro lado del río”* que fue llevada a la escena por la Compañía Los Comediantes, bajo la dirección de Roberto Navarrete. La experiencia de ver en escena su obra, la describió como *«impresionante, dolorosa y feliz»*.⁹⁴ De esta manera, el nombre de Andrés Pérez empieza a ser reconocido en el medio teatral santiaguino: actor, coreógrafo, bailarín, autor y joven director; pero además vinculado a las dos ‘compañías estables’ del teatro universitario: Universidad de Chile y Católica.

En 1980, lleva a cabo su último trabajo con el Teatro Itinerante, esta vez no sólo como coreógrafo, sino que se adentra en el ámbito dramaturgico, co-adaptando junto a Fernando González, *“Las tentaciones de Pedro”* de Ibsen, dirigida por el mismo González.

A finales de ese mismo año, ya sin la estabilidad económica que le proveía la institucionalidad del Teatro Itinerante; y ante la necesidad de abrir su propio espacio de búsqueda y creación teatral, funda el **Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO)**, dedicándose a la investigación y práctica del teatro

⁹⁴ Op. Cit. p. 186.

callejero. Las razones para indagar en este tipo de teatro son: primero, la carencia de recursos para realizar espectáculos convencionales de sala, y segundo, la posibilidad de hacer resistencia artística a la dictadura militar:

Yo y otros actores que habíamos egresado de la universidad, pertenecíamos a familias de ingresos bajos y nos había costado pagar los estudios. No fuimos convocados para las audiciones de las compañías y tampoco nos llamaban de la televisión porque éramos morenitos y bajos. Entonces, no teníamos plata para pagar una sala de ensayo o un equipo de luces. La calle era un escenario gratuito que, además, nos permitía ganar unos pesos rápidamente. La primera vez que actuamos en la vía pública fue el 24 de diciembre de 1980. (...) ese día hicimos como nueve funciones, la última fue en el Paseo Ahumada. Eran las 23 horas cuando llegaron los pacos. Se armó una especie de batalla, porque la gente nos defendió y tuvieron que pedir refuerzos para detenernos. Así es que pasamos la Pascua en prisión. (...) el motivo del arresto eran dos delitos: alterar el orden y mendigar, lo que no estaba muy lejos de la realidad, porque después de actuar, pasábamos el sombrero pidiendo plata.⁹⁵

Con este peliagudo debut, Andrés Pérez se convertiría en el pionero del teatro callejero en Chile; liderando un colectivo conformado inicialmente por los actores Roxana Campos, Miguel Estuardo, Renée Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Marisa de Gregorio, Carmen Disa Gutiérrez, Sandro Larenas, Hernán Pantoja, Rosa Ramírez, Salvador Soto, Gianina Talloni y Rodrigo Vidal. Y respaldados en el diseño del vestuario por Ruby Goldstein. Entre 1980 y 1981, el TEUCO llevará a las calles, los siguientes montajes dirigidos por Pérez: *“El viaje de José y María a Belén”*, *“Oye, Oiga y Tú, su historia inconclusa”*, *“Iván el imbécil”*, *“Acto sin palabras”*, *“El sueño de Pablo”*,

⁹⁵ SOLARI, C. Op Cit.

“*Acerca del trabajo*” y “*El Principito*”. Cada una de estas obras supuso no sólo sobreponerse a las dificultades propias del financiamiento a nivel de producción; sino, y sobre todo, permitieron encarar la represión de la dictadura, mediante el planteamiento de discursos teatrales cargados de opinión política:

En nuestro trabajo, el teatro callejero que pretendía rescatar las calles (estaba prohibido salir a las calles en los años 80'), nosotros decíamos: “las calles son nuestras”, ese era nuestro lema. Por eso salíamos a las calles y decíamos que éramos actores universitarios, -reivindicábamos eso- que no teníamos dinero para arrendar salas, pero que la calle era el lugar. Entonces hablábamos, era un acto político hacer eso. Rescatar el hecho de que las calles son un lugar de las personas, que las calles son también para hacer teatro, entre otras muchas cosas que se pueden hacer, y que también son para juntarse, para hacer una fiesta.⁹⁶

Después de ese intenso año dedicado a sostener el proyecto colectivo de teatro callejero, a comienzos de 1982 es convocado por el joven director Abel Carrizo para protagonizar la obra “*Lautaro*” de Isidora Aguirre, que narraba el choque de la conquista española sobre el pueblo mapuche, destacando las figuras de Valdivia y el héroe indígena Lautaro. Este montaje, que contó con música original de la reconocida agrupación de música *Los Jaivas*, tuvo un éxito de crítica y de público inesperado. El espectáculo significó para Andrés Pérez, gran reconocimiento, hasta tal punto que fue catalogado como el actor revelación de ese año, por su interpretación de Lautaro. Sin embargo, su carácter inquieto y su necesidad por mantenerse en permanente estado de creación, lo llevan a

⁹⁶ PÉREZ, A. 1999.

aceptar la invitación de algunos ex compañeros de escuela agrupados en la compañía 'Acto Seguido', para dirigir "*Alicia (Las maravillas que vio en el país)*" creación colectiva basada en la novela de Lewis Carrol. La obra fue estrenada en 1982 en la sala de Teatro La Comedia, sede permanente del reconocido colectivo teatral Ictus, vigilado de cerca por la censura del gobierno militar, por retomar la contingencia política como temática central de sus creaciones colectivas.

2.1.2. Los años de cara al Sol.

1983 fue un año crucial para Andrés Pérez. Por una parte, da nuevo aliento a su proyecto de investigación teatral, dejando atrás el nombre de TEUCO, para pasar a llamarse simplemente **Teatro Callejero**. A los miembros que quedaron de la antigua agrupación se suman Maricarmen Arrigorriaga, Andrea Gaete, Paulina Hunt, Carlos Osorio, Aldo Parodi y Rodolfo Pulgar, entre otros. Con dicha formación dirige el espectáculo callejero de creación colectiva, "*Bienaventuranzas*", «que revive la simple historia, pero de macizo contenido, de la llegada de Jesús a la tierra (...) es un teatro rico en sugerencias y logros expresivos, cargado de símbolos, pero lleno de emoción, belleza y poesía. (...) Luego vendría "*Amerindias*", en el cual un solo actor aparentaba ser seis españoles con la ayuda de movimientos y máscaras»⁹⁷. El último montaje que

⁹⁷ ZEGERS M.T. Op Cit. p 186.

realiza con el Teatro Callejero, es *“El Ciclo Burgués”* de José Miguel Rivero, estrenado en el Centro Cultural Mapocho.

A raíz del trabajo de investigación desarrollado durante los últimos años como actor y director en el ámbito del teatro callejero y por su notable desempeño interpretativo en *“Lautaro”*; Andrés Pérez recibe una beca por parte de la Embajada de Francia en Chile para completar su formación artística con una breve estancia en el país galo. Este estímulo, sin lugar a dudas marcaría un hito en la vida del artista, pues le abría la puerta a un camino que estaba deseando recorrer y que por múltiples razones no encontraba en su Chile natal:

El lunes se dirige a París el joven actor, coreógrafo, director y dramaturgo, Andrés Pérez (*“Lautaro”*). Viaja becado por la embajada de Francia para realizar estudios y participar en los montajes de Ariane Mnouchkine y Patrice Chereau. Tuvo opciones y eligió a estos artistas por haber visto algo de sus trabajos en libros. De la primera leyó sobre su montaje del *“Ricardo II”* de Shakespeare ambientado en el Japón feudal y tratado en el estilo Kabuki. Es decir, va “un poco en busca de las formas audaces de creación que aquí no encuentro”. (...) “Y si me voy al extranjero ahora es porque creo que voy a encontrarme con gente que está en mi misma onda, en la misma búsqueda”.⁹⁸

Así partió A. Pérez a Francia: lleno de expectativas y con la seguridad de estar acercándose a experiencias y tradiciones teatrales más cercanas a sus intereses, a esas formas expresivas populares y festivas que casi de manera

⁹⁸ 1983. El Mercurio, Santiago de Chile, 01 Octubre.

intuitiva y/o autodidacta estaba abordando en las investigaciones con sus compañeros del Teatro Callejero.

Una vez en París, inició la búsqueda de un lugar para aprender, de una compañía dónde poder desplegar todo su potencial creativo. A. Pérez iba con una beca por tres meses para conocer las experiencias más relevantes del teatro francés, sin duda el Théâtre du Soleil ya estaba considerado en sus presupuestos, pero obviamente no sería fácil incorporarse como artista a la troupe de la prestigiosa compañía. Su directora, Ariane Mnouchkine le permitió ingresar a la Cartoucherie de Vincennes como observador y a cambio de desempeñarse en las labores de limpieza del teatro. Así comenzó la humilde andadura de Andrés Pérez por el Soleil, barriendo la sala, ayudando en la cocina o limpiando los baños, y, durante las cuatro horas que duraba cada día las funciones de *“Los Shakespeares”*, servía como guardia negro⁹⁹. Mientras los demás guardias descansaban en el bar o el camerino, él estaba agazapado en un lateral de la escena, observando, escuchando, aprendiendo; lo que le permitió incluso hacerse bilingüe en unos pocos meses. Hasta que llegó la oportunidad de mostrar sus capacidades:

Andrés, al encontrarse en París frente a la realidad que la compañía que él había elegido no se estaba en periodo de ensayo, cayó en las manos de ese fenómeno del teatro que es Ariane Mnouchkine (...) Uno de esos días, encontrándose la compañía en

⁹⁹ Guardia negro: servidor de escenario en el teatro Noh y Kabuki.

un momento de descanso después de almorzar, madame Mnouchkine, con su cabellera blanca, se acercó a Andrés, que estaba recostado en un jardín bajo el sol. Ella le preguntó si le ocurría algo, a lo que Andrés respondió que echaba de menos a sus amigos en Chile. Ella lo miró, diciendo que la noche anterior había soñado con un pueblo que estaba en medio de una guerra. Ella veía a Andrés entre medio de los fuegos de artillería y le tendía una mano para salvarlo. Y luego, en la vida real, le ofreció improvisar, a lo que él accedió. Fue a los camarines, se vistió y maquilló para improvisar el Bufón de Ricardo II. Nervioso, subió al escenario e intentó imitar los gestos vistos los días anteriores a los otros actores. Y, como su improvisación funcionó, pasó espontáneamente a formar parte de la compañía, convirtiendo lo que también eran tres meses en seis años.¹⁰⁰

A partir de ese día, Andrés Pérez ya forma parte de la compañía y su presencia en el escenario sería cada vez mayor. Entre 1984 y 1985, una vez terminada la exitosa trilogía shakespereana, el Théâtre du Soleil, comandados por Ariane Mnouchkine lleva a cabo el proceso de investigación y puesta en escena del espectáculo *“La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, rey de Camboya”* entorno a la historia reciente de este pequeño país asiático. Es entonces cuando Pérez tiene la oportunidad de afianzar las herramientas actorales que viene aprendiendo de Mnouchkine y que le permiten encontrar/evocar en la escena una gama variada de personajes: el Embajador de Camboya en París; Kieu Sam Phan, líder Khmer rojo; el mensajero del coronel Um Savuth y Zhou EnLai, el primer ministro chino. Cada uno de ellos implica una transformación completa; lo que en palabras de su compañero de

¹⁰⁰ MIRANDA H. I. 2002.

elenco, el actor Maurice Durozier¹⁰¹, le permitía pasar por todos los estilos, las edades y los registros durante una misma función. Nadie podría pensar que dos años atrás había llegado a París, sin saber una palabra de francés. Ahora era reconocido como uno de los más destacados actores del Soleil y él se sentía en el lugar indicado, así lo declaraba a la prensa española durante una gira a dicho país:

El actor chileno declara encontrarse como si estuviera en casa, "porque hago lo que siempre había soñado". Su vida cotidiana en el Théâtre du Soleil depende de si se está en un período de ensayos, en el que trabajan todo el día. "A medida que se va acercando el estreno se alargan estas jornadas hasta el punto de querer dormir en el teatro. Toda la compañía, que no son sólo los actores, hacemos de todo en el Soleil, desde limpiar hasta colaborar en diversas funciones. Cuando no se representa ni se ensaya, siempre hay cosas que hacer, además de descubrir ese mundo que te aportan los compañeros de 19 nacionalidades distintas".¹⁰²

A fines de 1986, mientras todos los miembros de la troupe del Soleil, viajan a la India a recoger materiales y experiencias para su próximo espectáculo, Andrés Pérez aprovecha para venir a Chile y compartir los conocimientos adquiridos durante su estancia en la Cartoucherie. Para lo cual se junta con sus antiguos compañeros del Teatro Callejero y deciden montar un espectáculo festivo auscultando en el payaso que cada uno lleva dentro, pero sobretodo trabajando sobre las herramientas actorales que ahora manejaba Pérez:

¹⁰¹ DUROZIER, M. 2002.

¹⁰² TORRES, R. 1986. Op Cit.

[En este proceso] se rescatan las palabras “emoción”, “pasión”, “magia”, “impulso”, “encarnación”, “energía”: “Cada espacio físico tiene su energía propia que le dan las personas que han pasado por ahí, las que están y las que le son ajenas. Entonces llega el teatro callejero y habita esos lugares en el sentido de desprender ahí su energía, de intervenir, de acoplarse, de chocar, de hacer fiesta”¹⁰³

El espectáculo resultante de este proceso, se llamó “*Todos estos años*”, se presentó durante casi todo el mes de enero de 1987 a razón de tres funciones diarias y recorrió numerosas comunas del Gran Santiago¹⁰⁴. Luego de esta corta pero fructífera estadía en Chile, Andrés Pérez regresa a Francia y se integra al Théâtre du Soleil en abril del mismo año para iniciar el proceso de montaje del siguiente espectáculo: “*La Indiada, o la India de sus sueños*”. Este es un proceso que vale la pena repasar con detenimiento, dado que supone el summum de su paso por Francia y que además le reportó un éxito rotundo en su carrera como actor. Así lo recuerda Pedro Celedón, artista chileno que también formó parte de la troupe del Soleil por aquella época y que compartió este proceso con Pérez:

Había un sentimiento generalizado entre los miembros más *pequeños* del Soleil. Veíamos en forma natural a Georges Bigot como Gandhi y a Durozier como Nehru. El año anterior, Georges se había ganado el premio al mejor actor y físicamente daba la figura de Gandhi. Los experimentados del Soleil estaban más libres de prejuicio. Ariane Mnouchkine, maestra capaz de imaginar todo, nunca evidenció preferencias en sus

¹⁰³ DONOSO, C. 1987.

¹⁰⁴ En el marco del FITAM 2012 se llevó a cabo el estreno del documental “*Teatro Callejero, mi capitán*” dirigido por Carlos Flores (2011), en el que se muestra esta experiencia veinticinco años después de haber recorrido las calles y comunas de Santiago.

inicios. Allí estaban los textos de Hélène Cixous y los personajes flotando en un espacio del cual, tal vez, podríamos hacerlos descender.

Las cosas pasaban rápidas y simultáneas, por lo que no logro vislumbrar el momento exacto en que Andrés, el que no fue a la India, el que no vivió los ojos de esos devotos encantados en el Ganges, sus danzas hipnóticas, los cantos a dioses en rituales multitudinarios, comenzaba, sin embargo y antes que nadie, a dar signos del alma teatralizada de Gandhi. El tiempo y los ensayos pasaban, Andrés adelgazaba y el parecido físico con Gandhi se estrechaba. Llegó finalmente el momento en que Ariane sólo le permitió a él probar ese rol, que por meses ensayaba paralelamente con Georges Bigot. El personaje era suyo, él lo había traído, tenía ahora el camino para depurarlo.¹⁰⁵

Y es que en una ocasión, Ariane Mnouchkine al ser interrogada por un periodista francés acerca de la actuación de Pérez, solo atinó a decir: “*es Gandhi mismo en persona*”.¹⁰⁶ La obra fue estrenada en la Cartucherie el 30 de septiembre de 1987, y de esta manera Andrés Pérez se convertiría en el primer actor extranjero que interpretaba un rol protagónico en el Théâtre du Soleil, noticia que rápidamente hizo eco en su lejano Chile:

Mucho énfasis se puso en la prensa sobre el tópico criollo del «chileno que triunfa en Paris» para referirse a Pérez: “*Una experiencia en el Soleil a cualquiera lo tumba, se afrancesa y se las da de cualquier cosa. No es el caso de Pérez*”, dice Guillermo Semler. Al respecto, Pérez es tajante: “*No me he afrancesado. Allá me hice más chileno que nunca. Mi color de piel, mi forma de moverme, mi estatura hacían que yo fuera chileno inmediatamente, y caí en un lugar donde era muy bonito serlo*”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ CELEDON, P. 2002.

¹⁰⁶ ASENJO, A. 1987.

¹⁰⁷ DONOSO, Claudia. Op. Cit.

Por eso ni el éxito artístico ni la fama, hicieron que Pérez se regodeara en ello para olvidar su origen, sus amigos, su familia, su país. Un país que vivía una agitación social y política vertiginosa en el camino hacia la democracia. Tras un año de representaciones de *“La Indiada”*, Pérez vuelve a Chile patrocinado por la AFA (Asociación Artística Francesa), dependiente del Ministerio de Educación de Francia, con el fin de montar una obra teatral y dictar un taller para actores. En esta misión se encontraba Pérez, cuando su compañero Guillermo (Willy) Semler, le muestra un texto escrito en décimas de Roberto Parra (hermano de la destacada folclorista Violeta y del poeta Nicanor) sobre el que venía trabajando con su compañía ‘El Sombrero Verde’ para hacerlo en formato de calle. Andrés Pérez queda fascinado con el texto y decide dirigirlo; empezando casi de inmediato a trabajar con el autor en la adaptación dramática del mismo.

Por otra parte, en esta breve estancia en Santiago, Pérez también participa activamente en la Campaña por el NO, de cara al “Plebiscito Nacional de 1988”, a través del cual el pueblo chileno expresaría su deseo de mantener o abandonar el gobierno militar. Para tal acontecimiento, dirige el performance callejero interdisciplinario *“SI NO”*, nuevamente rodeado por sus amigos de antaño y otros cien artistas más, esta intervención es presentada en el céntrico Parque Forestal de Santiago, el 13 de septiembre de 1988. Poco después deber regresar a París por unos días para terminar de rodar el film homónimo

de la última y exitosa obra del Soleil, de la cual era protagonista. Y por supuesto, lleva consigo el maravilloso texto de Parra, que seguirá adaptando para volver a montarlo en breve.

Por los días en que se realizó el referéndum que daba por terminada la dictadura militar de Augusto Pinochet y abría las puertas a la tan anhelada democracia; Andrés Pérez ya estaba de nuevo en Santiago empezando los ensayos, con el texto de la obra casi terminado y con muy poco tiempo para montarla; sin sospechar, que estaba preparando un espectáculo que sin lugar a dudas cambiaría la historia del teatro chileno: **“La Negra Ester”**.

2.1.3. “La Negra Ester”, más que puro teatro.

Mucho se ha hablado sobre este espectáculo que se estrenó el 9 de diciembre de 1988 en la periferia santiaguina, más exactamente en la Plaza O’Higgins de la comuna de Puente Alto. La resonancia artística del montaje fue tal, que bastó un mes para dejar la marginalidad e instalarse en el céntrico Cerro de Santa Lucía en pleno corazón de Santiago, y sin duda, en el corazón de la historia del teatro chileno.

Enseguida presentaremos algunas valoraciones que se han hecho de esta obra de A. Pérez y que hasta hoy, a casi 30 años de su estreno, siguen robusteciendo el mito de “La Negra”:

... el hito que marca la diferencia en el teatro chileno, un remezón al ambiente teatral, que introdujo una nueva idea de puesta en escena. Ya parece un lugar común hablar de «antes y después de La Negra Ester». Pero es cierto. Nadie puede negar que fue el suceso teatral de 1988 y que a partir de ella, nada nuevo se ha visto bajo el sol.¹⁰⁸

Para su puesta en escena se unieron tres grupos teatrales de la época, que hoy bien podríamos calificar como emergentes: Compañía *El sombrero verde*, *El Teatro Provisorio* y *El Teatro Callejero* (antiguo Teuco). Entre las tres, sumaban unos 25 actores que se conocían desde sus años de escuela y que compartían intereses teatrales similares, lo que permitió que el montaje del espectáculo se llevara a cabo en unos cuarenta días de frenéticos ensayos, una experiencia creativa exultante, en la que todos los miembros de la compañía parecían estar embriagados por la alegría generalizada que supuso el fin del régimen militar; pero:

En honor a la verdad, el trabajo conjunto de actores, músicos, director, no es algo que haya surgido de la nada. Es un trabajo de años, desde los tiempos en que muchos de los integrantes del elenco hacían teatro callejero, buscaban legítimas formas teatrales para comunicarse con un tipo de público distinto al tradicional y se expresaban a través de múltiples lenguajes escénicos que tenían tanta o más fuerza que el lenguaje de la palabra. Si a esta predisposición de acercamiento a la esencialidad del teatro a un público heterogéneo se une la festividad de las décimas de Roberto Parra, tenemos, en su conjunto, un espectáculo de gran relieve, de una profunda ternura, lleno de poesía, vital, cautivante, sugerente, sutilmente simple en su historia, pero a su vez de una gran complejidad por los múltiples planos proyectados. (...) Hablar de cada uno de los actores, de la música de la escenografía, de la historia, da para un verdadero tratado crítico. Por eso mismo – y esto el tiempo dará o no la razón-, La Negra Ester ha

¹⁰⁸ ZEGERS M.T. Op. Cit. p. 187.

marcado un hito en el teatro chileno de la década de los ochenta, ha inyectado vitalidad a nuestro teatro, ha logrado un gran consenso (de por sí, siempre difícil) en un público que se siente maravillado por lo que ha presenciado (incluidos actores de otras compañías); todo lo que, en definitiva, se le puede pedir a una obra teatral en un país como el nuestro.¹⁰⁹

Así pues, la mayor coincidencia entre la crítica y los teóricos del teatro, es que **“La Negra Ester”**, más que un éxito teatral o que un fenómeno cultural de envergadura, alcanzó los ribetes de fenómeno social, pues en ella convergían - de manera muy teatral- una serie de elementos que apelaban a la denominada *chilenidad*^{**}:

La Negra Ester es proposición escénica, espectáculo, montaje, mezcla de circo y teatro callejero; sobre el escenario se habla, efectivamente, en décimas, salpicadas de giros nacionales, a veces con lenguaje del lumpen; música de tangos, boleros y cuecas atraviesan la historia y son parte de ella; los personajes son populares: prostitutas, zapateros, campesinos, chinos, emigrados, vagos y marineros. (...) Lo que ha hecho Andrés Pérez, en suma, es escenificar un trozo de cultura popular chilena, donde la música, la entonación del decir, el movimiento, la gestualidad, los exagerados rasgos faciales, la vestimenta y los espacios, están arraigados en una cultura chilena común a las clases sociales y niveles educacionales. (...) La Negra Ester es un punto de encuentro de lo nacional.¹¹⁰

Y es que nunca antes en Chile, una obra de teatro había tenido tal acogida entre el público general, ese que está conformado por la gente sencilla, la gente de a pie que se acercó al teatro por primera vez porque en las calles se corría el

¹⁰⁹ E.G. 1989.

¹¹⁰ PIÑA, J. A. 1998. p. 200.

^{**} *Chilenidad*: elementos de la idiosincrasia chilena y que conforman su identidad como pueblo.

rumor: «*esa obra hay que verla*». En poco tiempo superó los cientos de miles de espectadores, recorriendo casi toda la geografía chilena y siendo llevada a numerosos festivales y escenarios internacionales. Lo que ha hecho que hasta hoy, especialmente durante las fechas de Fiestas Patrias, el Gran Circo Teatro reponga la pieza en algún teatro santiaguino y que el público acuda a ver “La Negra” como parte de la celebración nacional, allí los espectadores incluso cantan de memoria las canciones que ya hacen parte del acervo popular.

A nuestro modo de ver, este éxito de “**La Negra Ester**” está sustentado en dos elementos bien claros: la utilización de las técnicas aprendidas por A. Pérez junto a Ariane Mnouchkine y la conformación de un equipo de trabajo donde más allá del talento y la excelente capacidad interpretativa de cada uno de los actores, habían personas apasionadas, sintonizadas en las mismas búsquedas artísticas.

A partir de entonces la figura de Andrés Pérez, su trayectoria, su recorrido artístico y su obra, han sido considerados en artículos de revistas especializadas, o en algunos apartes de estudios en torno al teatro chileno y/o latinoamericano, en la mayoría de los cuales se reconoce la influencia de Mnouchkine en su labor como director. Así mismo, el proceso de creación y el resultado final de “**La Negra Ester**”, ha sido tema específico de investigaciones, artículos de diario, de revistas, tertulias radiales y hasta de

programas televisivos. Fue tal el éxito que incluso se llevó al cine (ejercicio recurrente del Théâtre du Soleil con muchos de sus espectáculos): *“al igual que con el montaje de La Negra Ester el objetivo era hacer teatro popular, con su filmación se busca hacer cine popular”*¹¹¹.

Una de las publicaciones más destacadas en torno a este espectáculo fundacional del Gran Circo Teatro, es la realizada por la Revista Apuntes en su número 98, el que está dedicado casi por completo al prodigio teatral que supuso en diciembre de 1988, el estreno de **“La Negra Ester”**. Aquí se recogen artículos testimoniales de algunos de los miembros del colectivo, para muchos de los cuales este taller-montaje supondría un cambio de paradigma:

La Negra Ester vino a incendiarme lo que yo tenía de oficio. Me transformó de director joven y prometedor a actor travesti de éxito y no me puedo quejar. Primero porque el vivenciar una experiencia tan fuerte desde la actuación, la re-valida, la transforma día a día, función a función, y además es distinto el goce que produce el hacer teatro frente al público que detrás de él. Y en segundo lugar, que si mis estructuras teatrales se derrumbaron con tanta facilidad en la primera embestida, es porque no serían tan fuertes ni tan permanentes.¹¹²

2.1.4 Después de **“La Negra Ester”**.

“La Negra” tuvo más de dos años imparables repletos de presentaciones en giras por el país y fuera de él; el espectáculo obtuvo reconocimientos y premios,

¹¹¹ 1989. Diario La Época. Santiago de Chile , 6 de septiembre.

¹¹² SEMLER Willy.1989.

al igual que los actores y el director. El Gran Circo Teatro se convirtió en el referente renovador de la escena chilena, y con ello en la prueba categórica de que Andrés Pérez pasaba de ser un actor prodigioso a convertirse en el gran maestro que marcó la historia del teatro chileno; porque después de “La Negra” irrefutablemente nada sería igual.

Superar el éxito de “La Negra” en todos los sentidos, fue prácticamente imposible. En septiembre de 1992 se estrena **“Época 70: Allende”**, el siguiente espectáculo creado por Pérez a la cabeza de su compañía, pero sólo estuvo tres meses en cartelera y no logró aproximarse siquiera a la repercusión que tuvo el primero. Ya para el segundo semestre de 1991 Andrés Pérez consiguió un espacio propio -a la manera de la Cartucherie del Soleil- en el que junto a su Gran Circo Teatro pudo establecer un centro de operaciones para su labor creadora: el gigante Teatro Esmeralda (un antiguo teatro en desuso en una zona céntrica y popular de Santiago) ¹¹³. Allí se estrenaron los Shakespearés: **“Noche de Reyes”** y **“Ricardo II”** en enero de 1992. Pero a mediados de ese mismo año ante la falta de recursos económicos debieron entregar el lugar e incluso plantearse la disolución de la compañía:

Sí, tenemos que dejar el teatro ya que no podemos seguir pagando; en realidad, nunca hemos podido hacerlo con regularidad. El Esmeralda pertenece a un particular, que lo ha pedido. La decepción, además, influyó en el ánimo de todos. Nuestro trabajo no

¹¹³ 1991. La Segunda. Santiago de Chile, 6 de agosto.

nació de la noche a la mañana. Se gestó, tuvo un proceso, se consiguieron cosas. Realizamos una labor pedagógica y artística intensa en sectores nunca contemplados; llevamos el nombre de Chile a sitios donde antes nunca estuvo; y nos visitaron personas importantísimas en la historia del teatro.¹¹⁴

A pesar del desencanto y la enorme frustración que supuso la pérdida del Esmeralda, la compañía estrenó en agosto de ese mismo año su propia versión del **“Popol Vuh”**, una adaptación colectiva sobre el Libro Sagrado del pueblo Maya Quiché. La obra se presentó primero en Europa y solo hasta noviembre en Santiago, después de varias funciones de preestreno en Concepción y Valparaíso. Sin embargo la inestabilidad financiera provocó que la compañía empezara a resentirse anímicamente, de hecho varios de los integrantes tomaron otros rumbos lo que supuso la incorporación de nuevos artistas. A partir de entonces, Andrés Pérez iniciaría una frenética y compleja carrera por sostener el sueño de una compañía a la manera del Soleil, es decir, lograr la consolidación económica que le permitiera mantener unido al colectivo que lideraba (que en 1992 eran casi 30 entre personas entre artistas y técnicos). En poco tiempo esta situación desgastante hundió a Pérez en la desesperanza, a tal punto que decepcionado de su país por la falta de apoyo institucional al proyecto artístico del Gran Circo Teatro, regresa a Francia y allí inicia un proceso de sanidad física y emocional, en los caminos del budismo: *“Aquí estoy volviendo a encontrar la fe en la vida que había perdido”*.¹¹⁵

¹¹⁴ MUÑOZ, J. A. 1992.

¹¹⁵ NIKIFOROS, W. 1994.

Ya en 1995, una vez superada la depresión y sanadas sus dolencias físicas, Pérez vuelve definitivamente a Chile tentado por dos proyectos que sin duda lo reconciliaban con su país, con su teatro. El primero parte por la invitación de su amigo Willy Semler para dirigir a su compañía 'El sombrero verde' en el montaje de **"El Desquite"**, una obra que podría considerarse la continuación de **"La Negra Ester"** en tanto se sustenta igualmente en la pluma del recientemente desaparecido don Roberto Parra, pero que se acercaba mucho más a la escritura dramática.

Paralelamente al anterior trabajo, Pérez revivió al Gran Circo Teatro, adentrándose en la realización de una obra del particular escritor y periodista Alfonso Alcalde: **"La Consagración de la Pobreza"**, disparatada historia de circo, repleta de hermosos personajes marginales que sin duda daban soporte a un rico mundo teatral de emociones y festividad. Este espectáculo vio la luz en octubre de 1995, así era reseñada por una crítica de la época:

"Esta obra es una celebración de la pobreza. La pobreza nos obliga a ser ingeniosos", dice el director Andrés Pérez, y se nota (el ingenio, no la pobreza). Tras tres años de silencio artístico, vuelve a los escenarios la compañía Gran Circo Teatro. Para el regreso ha escogido una de las obras más cercanas al espíritu que vio nacer la compañía; mezclar las técnicas circenses con el teatro, y éste con la vida misma. (...) Visitaron circos pobres, convivieron con sus artistas y viajaron a la "Galaxia de Tomé"- como alguna vez Alcalde describió su ciudad natal- para conocer sus costumbres locales.

Durante siete meses, el grupo liderado por Andrés Pérez Araya trabajó sobre el texto original, abandonó las ideas preexistentes, y de paso, actores y directores se reencontraron con el espíritu que los vio nacer como compañía; hacer teatro, aún desde la más franciscana y feliz de las pobrezas (...) Volver a las raíces, celebrar, peregrinar, vagabundear y casi mendigar son las consignas bajo las que se desarrolla el sexto montaje en la historia del Gran Circo Teatro.¹¹⁶

De aquí en adelante y casi hasta su muerte prematura, Andrés Pérez se dedica a dirigir algunos trabajos 'por encargo' (tanto en Chile como en Europa) alternadamente con los espectáculos del Gran Circo Teatro, que lejos de ser una compañía con un elenco estable, se convirtió casi en una escuela por donde pasaron una buena cantidad de artistas que a la postre se convertirían en discípulos y herederos de las enseñanzas del consolidado director. Cabe anotar que en todas las creaciones (Ver Anexo No. 2) que hiciera Pérez en adelante, bien fuera con su propio grupo o con otros elencos, sin duda logró plasmar su sello original como director, siempre en la búsqueda de un lenguaje popular pero bello, y sustentado en el actor como centro del hecho teatral.

El periodo comprendido entre 1995 y 2001, es una etapa fructífera en la que Pérez incursiona en la ópera como *regisseur*, pero además retoma la composición coreográfica y se consolida como pedagogo teatral en varias escuelas universitarias de teatro en Santiago, así como a través de talleres en

¹¹⁶ GUZMAN, C. 1995.

distintos lugares del mundo. Pero de todas estas actividades, nos interesa enumerar las producciones hechas con su Gran Circo Teatro:

- En 1998 lleva a escena **“Madame de Sade”**, texto controvertido del escritor japonés Yukio Mishima, en la que revisita la figura del Marqués de Sade. Pérez utiliza la tradición japonesa de los onnagata (actores especializados en interpretar roles de mujeres) para aproximarse de manera muy creativa a la construcción de un espectáculo inolvidable.

Esta obra no puede no ser transgresora. Cualquier intento por suavizar Madame de Sade sería una traición a Sade y Mishima. (...) mi oficio es provocar y perturbar al público. Me interesa sacar al espectador del lugar donde está. No necesariamente a través del efecto sino a través de la belleza. Es la primera vez en mi carrera que uso tan macizamente el recurso de hombres vestidos de mujer.¹¹⁷

- En 1999 logra el proyecto de llevar a escena **“Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?”**, obra del joven dramaturgo Cristián Soto. Hacer este espectáculo significó visitar el mundo de lo popular, para completar la denominada Tetralogía sobre la Identidad Nacional, junto con **“La Negra”**, **“Época 70: Allende”** y **“La Consagración de la pobreza”**.

¹¹⁷ MIRANDA, R. 1998. Op. Cit.

- En el 2000 vuelve al teatro callejero con **“Visitando El Principito”**, basada en la obra clásica de Antoine de Saint-Exupéry. Así se refirió el director al respecto de esta experiencia de reencuentro con el espectáculo de calle:

El teatro es una vía de autoconocimiento y la mejor manera de conocer a los demás, y, dentro de él, creo que el [teatro] callejero está más cerca de la luz. Entonces, volver a hacer teatro callejero es retomar un camino diáfano (...) Además tengo curiosidad de ver qué pasa con la gente ahora frente al teatro callejero. Y también ganas de refrescarme la cabeza para comprender que en el teatro callejero el discurso es el acto y el acto es el discurso.¹¹⁸

Ese mismo año, Andrés Pérez es diagnosticado como portador del VIH. Hecho que de ninguna manera interrumpió sus actividades. Al contrario, pareció impulsarlo para no perder ninguna oportunidad y darle forma a los proyectos guardados desde hacía tiempo, tal y como sucedió con **“La Huida”**, un texto de su autoría y rescatado del olvido. En ella, el director y dramaturgo recogía la historia incierta y rumorada de la persecución y desaparición de que fueron objeto los homosexuales a principio de la década de 1930 en Chile. Y para contar este capítulo desconocido -o en todo caso no oficial- de la historia chilena, puso en escena la historia clandestina de dos amantes homosexuales de la época.

¹¹⁸ SANTI, M. 2000.

Dicho espectáculo, financiado por un premio Fondart, sirvió para inaugurar el 5 de febrero de 2001, el nuevo espacio del Gran Circo Teatro: **Las Bodegas Teatrales de Matucana**. Un enorme galpón estatal en desuso, muy cercano a la Estación Central de Santiago. Fue entregado a la compañía teatral por la Oficina de Bienes Nacionales de manera transitoria a principios de ese año, mientras se adelantaban las gestiones para su usufructo permanente.

Este apoyo gubernamental al trabajo de Pérez y su compañía, coronaba el trabajo esforzado de casi trece años entregando el mejor teatro al pueblo chileno, y al mundo en su nombre. Por fin se cumplía el sueño del espacio propio para crear, para enseñar, pero sobre todo para compartir. El proyecto fue madurando bajo el liderazgo de Andrés Pérez e incluso se gestionaron algunos apoyos financieros extranjeros para fortalecer los presupuestos que entregaría el gobierno y de esa manera hacer de éste, un espacio idóneo para albergar cualquier tipo de expresión escénica. Pero cuando todo parecía estar resuelto, Pérez y su Gran Circo Teatro fue obligado a desalojar y entregar las bodegas a finales de abril de ese año, dado que el Gobierno, decidió utilizar ese espacio para concretar un ambicioso proyecto cultural. La situación sumamente tensa terminó por resentir el estado anímico y de salud de Pérez:

El proyecto Bodegas Teatrales o Ciudadela Teatral, jamás se construyó y no solo les arrebataron el espacio y las ilusiones a cada uno de los integrantes del Gran Circo Teatro y colaboradores involucrados en él, sino que además le arrebató las ganas de

vivir a un hombre que creyó en un proyecto político que hablaba del fortalecimiento de la cultura (...) Todo lo que viene después de este acontecimiento son los estertores de una agonía.¹¹⁹

El 1 de noviembre de 2001, Andrés Pérez aquejado de una neumonía que se agrava por su condición seropositiva al VIH; es ingresado al Hospital San José de Santiago, el cual acoge los actores, músicos, bailarines y gente del ámbito artístico que no cuentan con los recursos necesarios para costearse el tratamiento apropiado en alguna clínica privada. Tras estar hospitalizado allí durante poco más de dos meses, muere el 3 de enero de 2002.

La muerte de Andrés Pérez no pasó desapercibida, al contrario las manifestaciones de pesar, de verdadero dolor por su pérdida fue unánime; no solamente entre el medio artístico de su país donde ocupaba un sitio ganado a pulso, sino y sobretodo, entre el pueblo chileno. Por eso, tal y como él pidió, sus funerales se transformaron en una celebración popular, en un carnaval al que se unieron todos aquellos que lo admiraron, lo respetaron, apreciaron y quisieron¹²⁰. Precisamente esa era la mayor virtud de Andrés Pérez como persona y como artista: su cercanía con la gente. La misma que le permitió llevar a la escena obras cargadas de personajes marginales que sintetizaban la idiosincrasia chilena. Espectáculos coloridos y festivos que hacían reír, llorar y pensar. Porque su teatro iba más allá del mero entretenimiento *light*, su teatro

¹¹⁹ GRAN CIRCO TEATRO. [En línea]

¹²⁰ VASQUEZ, S. 2001.

siempre fue comprometido, arriesgado, pero sobretodo hecho con rigor y belleza para que fuera disfrutado por el público más popular.

Desde entonces, el nombre de Andrés Pérez ha pasado a la historia del teatro contemporáneo como el de *un poeta de la escena, sólo comparable a los grandes directores que han recorrido el siglo XX, los cuales también hicieron del teatro una fiesta y un arte, entregándole todas sus fuerzas, su inteligencia y alto sentido profesional y artístico.*¹²¹

Hasta tal punto ha sido considerado el aporte de Andrés Pérez al teatro y en general a la cultura chilena, que en el año 2006, el Senado de la República declaró el 11 de mayo, día de su nacimiento, como el "*Día Nacional del Teatro*", en honor a su destacada carrera como hombre de teatro. Sin embargo resulta una verdadera pena que este reconocimiento de su país se le haya otorgado tan tarde:

Podríamos decir que en Chile, históricamente, al marginal, en tanto discursos y opciones no concéntricas, se lo acepta y se le alaba sólo después de muerto. Marginal por tener un discurso propio, por generar creaciones que integran nuestra memoria de país. Marginal por ser moreno, de Tocopilla y no compartir las opciones sexuales de la nomenclatura. Marginal por optar sólo al arte escénico de manera autónoma como su forma de vida. Y recalco que lo marginal es una adscripción hecha desde el centro y no

¹²¹ HANSON, J. 2002.

deseada por el creador, quien no aspira más que a que su creación pueda situarse en lugares financiados, para poder proyectar y consolidar su trabajo.¹²²

Así pues, podemos concluir que Andrés Pérez Araya es tal vez uno de los más grandes hombres de la historia del teatro chileno, donde ocupa un sitio por mérito propio. Su vida, fue la de un hombre libre, consecuente con sus orígenes y sus opciones. Su obra vivificante, provocadora y festiva logró condensar la identidad de su país y renovar los paradigmas de una teatralidad nacional en la que hoy se puede palpar su legado; porque ante todo fue un maestro que supo transferir buena parte de los elementos artísticos y discursivos condensados en su propuesta creativa, a las futuras generaciones de teatristas chilenos.

2.2. Hacia una Metodología de trabajo en el Gran Circo Teatro.

En adelante presentamos un recorrido analítico en torno a los elementos que en la praxis, conforman la poética directorial de Andrés Pérez. Para ello nos centraremos en el trabajo que desarrolló en Chile después de su estadía en Francia con la troupe del Théâtre du Soleil. Y para establecer una posible construcción metodológica en su práctica teatral como director, nos referiremos sobre todo al trabajo que llevo a cabo con el Gran Circo Teatro y que se condensa en diez espectáculos a lo largo de trece años. No obstante, de ser

¹²² GRIFFERO, R. 2002.

necesario y en función de conocer el desarrollo de su poética, abordaremos algunas experiencias iniciales como director, antes o durante su residencia en el Soleil.

De nuevo creemos oportuno recordar que, en este análisis nos referiremos reiteradamente a los mismos espectáculos, pero siempre desde una perspectiva diferente; ya que como sabemos, el texto espectacular de una obra teatral está compuesto a su vez por distintos textos que implican distintos procedimientos de creación, y en esa medida requieren ser analizados de manera separada y particular.

2.2.1. Discurso e Ideología en los espectáculos del Gran Circo Teatro.

*“Soy el ministro de mi propio gobierno, como soy el mendigo de mi propia basura,
El rey de mi propio reino y el prostituto de mi propio burdel”*

Andrés Pérez Araya (1998)

Como pudimos ver en la biografía de Pérez, su origen humilde en principio y luego, su carácter rebelde y libertario; determinaron que su práctica teatral estuviese comprometida permanentemente con un ideario que no siempre se ajustaba al pensamiento institucionalizado. O de otra manera, en palabras de su

mentor Fernando González: *Andrés no tenía sujeción a dictámenes ni a márgenes que no surgieran de él. El siempre vivió su independencia artística.*¹²³

La primera prueba de este carácter disidente se revela de manera natural en sus años de formación artística en la universidad, pues ante la contingencia de la dictadura militar recién instaurada por esos años en Chile, sus ejercicios académicos siempre estaban teñidos de una crítica severa y valiente al sistema político.

Luego, fuera de la escuela y en sus orígenes como director y fundador del TEUCO, instauró un nuevo ámbito, desconocido por aquel entonces en la teatralidad chilena: la calle. Y este gesto no es menor si tenemos en cuenta que por disposición de la dictadura militar, estaba prohibido cualquier tipo de manifestación o congregación pública:

... fuimos los primeros que iniciamos el teatro callejero en Chile (...) Nuestro propósito fue entregar algunos elementos o algunas obras que se opusieran al régimen que en esos momentos gobernaba Chile, el régimen militar y que al mismo tiempo fuera un mensaje de alegría, de optimismo y de fiesta, puesto que nuestro país vivía en una oscuridad total. (...) Era todo muy oscuro, Santiago, Chile, todo era muy oscuro y nosotros pretendimos, quisimos llevar alegría, color, luz, movimiento, puesto que ese sistema de gobierno nos llevaba a un estatismo, a un no moverse tampoco en ningún tipo de actividades, en ningún tipo de proposición que se opusiera o que fuera ajena a

¹²³ GONZÁLEZ, F. Op. Cit.

lo que el gobierno quería decir – porque a los que se habían movido ya los habían echado a todos del país, los habían exiliado o matado o relegado.¹²⁴

Ese deseo por hacer un teatro alegre y colorido, también se suscitaba directamente en contraposición a la sordidez, a la oscuridad y precariedad que vivió Pérez en sus primeros años de militancia artística después de su llegada de Tocopilla a Santiago; así recuerda esta época, Alfredo Castro compañero y amigo por aquel entonces:

Leí hace tiempo una entrevista en la que él declaraba: *Cuando uno ha pasado la noche en un túnel del metro, aterido de frío, sólo puede hacer un teatro que sea una fiesta. Así conocí yo a Andrés, durmiendo en hospederías, aterido de frío.*¹²⁵

Precisamente ese carácter de marginalidad (casi de mendicidad) que debió vivir en sus orígenes por dedicarse al arte como opción de vida, determinó su creación como director teatral. La mayoría de sus obras estaban ubicadas en esos submundos negados por el discurso establecido durante la dictadura y que para nada corresponden con la imagen legitimada de un nuevo Chile *progre*, que se instalaría una vez regresa la democracia. Incluso antes de que ello sucediera el mismo A. Pérez, durante la itinerancia callejera de *“Todos estos años”*, explica con una convicción absoluta el propósito de su teatro:

¹²⁴ PÉREZ, A. 1999. Op. Cit.

¹²⁵ CASTRO, A. 2002.

Queremos hacer un teatro que pueda ser visto por niños chicos y por gente de edad, queremos hacer un teatro que cree interrogantes, que salgan de ahí con ganas de ver otra obra de teatro (...) Como el noventa por ciento de la gente que nos ve en la calle nunca ha ido al teatro, en ese sentido es muy fácil también, o sería muy fácil, no cierto, entretener. Entonces yo me doy cuenta que el peligro y al mismo tiempo el desafío, es el rigor máximo, ya, siempre frente a lo que nosotros hacemos, exigir absolutamente, exigirnos a nosotros.¹²⁶

Pero paradójicamente, fue ese carácter marginal el que permitió o facilitó que en gran medida la crítica, y en definitiva el público masivo valorara su propuesta artística:

Otro de los rasgos que las puestas de Andrés Pérez comparte con dramaturgos tanto nacionales como extranjeros y que han impactado el teatro chileno es la recurrencia de espacios de la marginalidad como espacio dramático y que no constituían el centro de atención del teatro en el pasado o que, si eran incluidos, lo eran de una manera diferente. Se ubican los personajes en el espacio de la marginalidad social, con cierta preferencia por el prostíbulo, sin la dimensión trágica o de protesta social como se hizo en el teatro y la literatura de los años veinte o treinta. Aún más, con frecuencia este espacio de lo popular es visto como gracioso y el espectador es invitado a sonreír. Es especialmente interesante que en esta representación de lo popular se enfatiza una dimensión melodramática, la que se manifiesta ya sea en las gestualidades o en la sentimentalidad.¹²⁷

Ejemplos evidentes de esta marginalidad se encuentran en obras emblemáticas de su producción con el Gran Circo Teatro: *“La Negra Ester”*, *“La consagración de la pobreza”* o *“Nemesio Pelao”*. Espectáculos que se han enumerado dentro

¹²⁶ CORREA, C. 2015.

¹²⁷ VILLEGAS, J. 2002.

de la denominada Tetralogía sobre la Identidad Nacional, porque tal y como explica la teórica del teatro Consuelo Morel, en estas obras *vemos la historia nuestra chilena o americana surgiendo y viviendo por todos lados: los personajes son una dialéctica entre la historia, la memoria social y sus propias angustias. No revive la historia chilena, ella es la médula de los amores y dolores de los personajes.*¹²⁸ O en palabras del también director teatral Ramón Griffero:

Entre los múltiples fragmentos que han ido conformando nuestra identidad, o por lo cual nos identificamos o nos reconocemos como chilenos, se reconoce cómo los montajes de Andrés reafirmaron, potenciaron y reconfiguraron una de las corrientes de nuestra identidad, haciendo de sus montajes un acto de memoria frente a signos ya ausentes de nuestra cotidianeidad urbana y vinculando sus obras a esos múltiples Chiles.¹²⁹

Y es que al igual que Ariane Mnouchkine, Pérez aborda directa o tangencialmente, momentos de la Historia (de su país) a través de personajes muy particulares que logran establecer potentes puentes de cercanía con el público, a través de sus historias de vida. De esta manera, el director logra que el espectador construya una reflexión sobre el presente, pero a partir de las peripecias de sus personajes enmarcados en momentos Históricos bien definidos. El ejemplo más claro y contundente de este procedimiento se puede apreciar en *“La Huída”*, obra en la que como autor y director, crea una historia de amor prohibido entre dos hombres, reviviendo así, el tema de la persecución

¹²⁸ MOREL, C. 2002.

¹²⁹ GRIFFERO, R. 2002. Op Cit..

a los homosexuales durante el primer gobierno de Ibañez del Campo en los años treinta del siglo XX.

Esta persecución al desadaptado, al desviado; es la misma que de alguna manera tuvo que vivir el mismo Andrés Pérez, no precisamente por su opción sexual, sino por su manera de entender y hacer teatro dentro de una institucionalidad que casi nunca lo apoyó y que lo relegó a los márgenes. A pesar de ello, Pérez consideró que cada proyecto, que cada obra que puso sobre el escenario eran necesarias: «... cuando yo acepto un proyecto, al estar de acuerdo con su contenido y creer que es **urgente**, como creo que toda obra de teatro es urgente (...) Entonces, al aprobar el proyecto, no tengo temor porque yo **creo** en eso»¹³⁰.

Cabe destacar, además, que Andrés Pérez aprovechó cada instancia de su labor como artista para imprimir en ella su singular manera de 'pensar' el arte; pues comprendía que «la forma, siempre tenía que estar llena de contenido». Fue lo que consiguió dándole un prominente aire popular a las óperas de Rossini que montó como regisseur del Teatro Municipal de Santiago, o como coreógrafo en la “*Ópera de los tres centavos*” dirigida por Fernando González y sobre la que dijo:

Hice énfasis en la parte social y política de la obra, pero me propuse seguir uno de los postulados de Brecht: a través de la entretención, no dejar fuera el contenido. Algo muy

¹³⁰ LIRA, S. 1997.

importante en este momento cuando en el país hay una discusión en algunos medios artísticos –como la TV– sobre qué es entretención y qué es seriedad.¹³¹

Su convicción por hacer un teatro popular de calidad, un teatro con contenidos asequibles a cualquier espectador, se confirmó después de su paso por el Soleil y maduró en su práctica como director del Gran Circo Teatro hasta su muerte precoz: «*yo considero el teatro como un servicio social...*»¹³². Su compromiso como artista frente a la sociedad fue permanente; su deseo por dignificar la labor creadora de los hombres y mujeres de teatro fue un sueño que no pudo alcanzar a cabalidad.

A su regreso, su fortísima personalidad se había consolidado, tal como su serena seguridad de Maestro. Europa lo único que hizo fue confirmar y consolidar lo que nuestro Andrés desde siempre fue: un artista de singular creatividad y consecuente ideología. No es difícil ver en Andrés, a la vuelta de Europa, un líder teatral. Contó siempre con la admiración y el respeto de sus pares generacionales. Sin embargo, él era un líder para un tipo de artista: el artista rebelde, el artista cuestionador, el que quiere hacer nuevas cosas, el que busca.¹³³

La ideología de Andrés Pérez, ha seguido inspirando el quehacer de la compañía que fundó, y que aún hoy, pese a las numerosas dificultades financieras, insiste en hacer un teatro para todos. Pero además, infundió esa misma perspectiva del oficio, en todos y cada uno de los artistas que trabajaron con él:

¹³¹ GUZMÁN, C. 1998.

¹³² CORREA, C. 2015. Op cit.

¹³³ GONZÁLEZ, F. Op. Cit.

Horacio Videla: Hay un talento que Andrés lo tenía pero a borbotones, y yo no he conocido a nadie que tuviera esa capacidad de generar un nexo entre su creación artística y el mundo social. Y transformar el teatro en una fiesta, el teatro en un encuentro, en un reencuentro social.¹³⁴

2.2.2. La Creación Colectiva.

Para hablar con justicia de la labor colectiva liderada por Andrés Pérez, al frente del Gran Circo Teatro, tenemos que remontarnos a sus primeros montajes, todos ellos intentos por encontrar nuevas formas expresivas. Andrés siempre logró contagiar a sus compañeros de esa necesidad por experimentar en conjunto. Razón por la cual funda y dirige el TEUCO (1980), utilizando la creación colectiva como herramienta para llevar a la escena todos los espectáculos que realizaron. Cuando retoma esta búsqueda con el “Teatro Callejero” repite la fórmula, pero de toda aquella etapa iniciática sólo sabemos que le valió para conseguir la beca que le permitió viajar a Francia y conocer el trabajo de A. Mnouchkine con el Soleil.

Yo creo que él tuvo un ideario con respecto al teatro, cosas que él aprendió con Ariane Mnouchkine, y que luego puso en práctica con sus actores. La convivencia con el equipo, la experiencia en que todos los actores podrían pasar por todos los papeles, de

¹³⁴ CORREA, C. 2015. Op. cit.

manera que se haga un reparto ajustado a las apetencias de los actores y a las necesidades del montaje.¹³⁵

Está claro entonces que, si bien el interés de Andrés Pérez por desarrollar un trabajo creador sustentado en un colectivo, existió desde sus primeras pesquisas como director; tampoco es menos cierto que fue en el Soleil donde encontró los mecanismos, las maneras para hacer realidad este sueño. Y la necesidad de compartir estas herramientas con sus antiguos compañeros fue uno de los motores que impulsó a Pérez para volver a Chile de vacaciones y realizar un taller que dio como resultado el espectáculo callejero “*Todos estos años*” (1986), una obra de creación colectiva sobre la cual 25 años después, el director de cine Carlos Flores realiza el documental “Teatro callejero, mi capitán”¹³⁶, y de donde presentamos a continuación, algunos testimonios de los actores que corroboran la implementación de nuevas herramientas de creación en colectivo:

Aldo Parodi: como actores, a lo que nos empujó Andrés, fue a explorar ese quiebre que había ocurrido en nosotros, esa inmovilidad que había sucedido en nuestro ser profundo, que creo que de alguna manera también eso se reflejaba en toda la sociedad (...) pero había un gran desconocimiento de cómo jugar lo que había ocurrido en el fondo nuestro. Y Andrés como director, pero también como gran conocedor –eso era lo increíble de Andrés- de lo que estaba pasando en nuestras vidas, nos hace esta fantástica pregunta *¿Qué ha pasado todos estos años?* Que es una pregunta tremendamente abierta, es una pregunta que tu la puedes tomar desde miles de

¹³⁵ GONZÁLEZ, F. Op. Cit.

¹³⁶ FLORES, C. 2011.

ángulos, pero que finalmente Andrés con su trabajo de director te va empujando a encontrar ¿no cierto? ese roce que hay entre ‘tus placas tectónicas’, por decir así, entre tu espíritu que quiere expansión, quiere abrirse; tu psicología que está traumada por el periodo que estábamos pasando; la falta de lenguaje interior para nuestro diálogo interior que parece que eso de alguna manera era compartido por el entorno. Creo que se había quebrado, había una fractura en nuestro interior, súper fuerte. Y para eso Andrés nos plantea que en esta búsqueda de nuestro lenguaje interior lo hagamos con humor, y en ese humor –nos dice- *“acércate a la imagen que tienes de ti mismo, más poderosa, más fuerte y transfórmala en un personaje de acción, en un arquetipo”*. En el caso mío aparece este pingüino extraño que era yo (...) La pregunta “todos estos años” fue tremendamente conmovedora, activa.

Roxana Campos: Andrés se había ido a París (...) Y él estuvo unos años allá, creo que dos, alcanzó a estar dos y volvió en este año en que hicimos este montaje, entonces él venía hablando de Silvio Rodríguez y nosotros le empezamos a contar lo que pasaba, ¿no?. Y así empezaban a salir las cosas, así empezó a salir esto de las barricadas. Nosotros le decíamos: mira sabes qué, en las calles, a veces en Bellavista nos juntamos, y agarramos las bolsas de basura que hay en las calles, las amontonamos y hacemos barricadas. ¡Ah ya po, hagamos esto! Entonces era como... Por eso era todo el tiempo que había pasado él fuera, ¿no?. Y recuperar a través de nuestra memoria, aquí viviendo en Chile, todos estos años que él había pasado fuera. Eso fue un poco, es lo que yo más o menos recuerdo, que fue. Y él ya tenía un poco la metodología de la Ariane, porque ese cuento -por ejemplo- que hay en que cada uno va contando una parte y retoma el otro, y va retomando el otro, va retomando el otro, era un trabajo que él había aprendido allá, y nosotros lo tomábamos con una determinada emoción y con lo que quisiéramos hablar. Era todo creado ahí, en el momento, de acuerdo a lo que nosotros sentíamos o habíamos experimentado durante todos estos años en que él no había estado. Eso es lo que yo recuerdo en base al trabajo. Y canciones que a nosotros nos marcaban ahora. Nos importaba la Violeta Parra, nos importaba aquel humano ¿no? Hacer conciencia en la gente que el humano estaba formado de un espíritu y un cuerpo ¿no? Y que sólo, vacío, no... no funcionaba ¿no? o quitado de la vida, como había pasado con muchos amigos. Fue un trabajo arduo, y el acogía a todos.

Willy Semler: ... el cuento de “Había una vez un hombre muy viejo que salió a dar un paseo en bote, etc., etc.” fue un cuento que escribí yo. Andrés le pareció un cuento muy

apropiado para ponerlo en escena (...) los cuentos para Andrés eran muy importantes desde que había empezado a trabajar con Ariane Mnouchkine en el teatro du Soleil, porque ella enfrenta el teatro siempre con un “*había una vez...*” y dice que, la teoría de ella, dice que las obras de teatro son leyendas casi atávicas que uno viene a traspasar desde los ancestros al público contemporáneo. Era el año 86, corrían las primeras brisillas de libertad, pero se percibían, refrescaban. Y todavía era peligroso hablar textualmente, entonces todo lo hicimos en metáforas, pero en metáforas tremendamente directas.

Rodolfo Pulgar: el Andrés tenía, no sé si es una metodología. Pero eran collage, eran collage de una libertad absoluta. Entonces él ofrecía la palabra y el espacio para que cada uno dijera lo que quería decir, así de libre era. Entonces si es que alguien llegaba y quería cantar una canción (...) llegaba y la cantaba, y el Andrés la guardaba. Después él hizo un mini taller de payasos, donde todos los componentes del equipo teníamos que llegar al día siguiente con un payaso, y allí entonces, de este taller de payasos, Andrés elige a los cuatro payasos que están en “*Todos estos años*”, que eran: el niño chico de la María Izquierdo, con el pulpo, el niño de Chiloé. La Ximena Rivas que hablaba con... creo que hablaba con una maestra invisible. El Aldo Parodi que era un payaso neurótico y el payaso mío que era el payaso feo. Yo me acuerdo de haber estado en el baño pintándome (...) me miré al espejo y me encontré tan feo, encontré que el maquillaje era feo, el vestuario era muy feo. Y ahí empecé a buscar una voz, solo en el baño. Y ahí dije: ¡puta que soy feo! Y me agarré de esa frase y dije yo (*se santigua*) lo que Dios quiera y me planto delante de los compañeros y les digo: sí, si ya sé que soy feo. Y se cagaron de la risa. Y ahí está la magia del teatro, basta con que tenga al público y yo me suelto a improvisar.

Podríamos considerar “*Todos estos años*” como una creación iniciática del ‘nuevo’ Pérez tras su paso por La Cartucherie, sin embargo regresaría allí por dos años más y solo hasta 1988 regresa a crear la que es considerada por muchos como su gran ópera prima: el montaje de “*La Negra Ester*”, que dicho sea de paso, estaba pensado como el colofón de otro taller para actores. Para dicho espectáculo se juntaron unos 25 artistas con intereses teatrales similares,

que liderados por él y en tan sólo cuarenta días lograron cambiar la historia del teatro chileno. Pero tal prodigio no fue logrado por el azar, sino por la aplicación por parte de Pérez de las herramientas aprendidas de Mnouchkine. Así lo corroboró el dramaturgo Marco Antonio de la Parra después de entrevistar a Pérez:

La intuición de que no era simplemente su chilenidad lo que extasiaba de **La Negra Ester** era confirmada por Andrés. En ella había toda una propuesta de dirección absolutamente distinta a la que yo conocía (...) La excusa de todos [para justificar el éxito de la obra] fue fácil: mucho trabajo, aplicación, la música, la época. Pamplinas. Se ensayó menos que el promedio de las obras nuestras y lo que sí había cambiado era la metódica.¹³⁷

Esa metódica a la que se refiere de la Parra (presentada más adelante), es en todo caso, la que vivió Andrés Pérez como actor en el Soleil bajo la dirección de Mnouchkine; aunque tendríamos que añadir, que dado el soporte textual escrito por Roberto Parra, fue necesario que llevara a cabo un intenso trabajo dramático previo con el propio autor. Sin embargo el proceso de creación escénica con el colectivo para este caso, podríamos sintetizarlo así:

- *Entrenamiento actoral basado en una forma teatral tradicional de oriente, el Kathakali.*
- *Juntaba a sus actores para ensayos larguísimos, en los cuales no sabía exactamente qué iba a hacer.*

¹³⁷ DE LA PARRA, M. A. 1989.

- *Escogía una escena y pedía a los actores que ellos escogieran sus personajes. Veía varios Robertos, varias Ester, por vez.*
- *Las primeras horas del ensayo se entregaban a la tarea de disfrazarse y maquillarse. Detrás una filosofía implacable. La tesis hindú de que el actor simplemente recoge el espíritu de un personaje y le permite resonar. No hay primeros actores, únicamente modestas cajas de resonancia.*
- *Improvisan texto en mano. A fin de potenciar la relación palabra-gesto, separan ambos componentes. Se habla, luego se actúa.*
- *En largas tandas de improvisaciones, Andrés contempla, lo menos directivo posible, dejando que se manifiesten las fuerzas del texto. No busca sino que encuentra.¹³⁸*

De esta primera experiencia tan exitosa, no solo se rescata la metodología de creación en colectivo, donde todos tienen la oportunidad de probar todos los personajes y aportar en parte a la construcción de cada uno de ellos y a la globalidad del espectáculo. Sino que fundamentalmente se convirtió en una experiencia de convivencia permanente que se prolongó por casi los dos años que se representó el espectáculo por todo Chile y el mundo.

Para el segundo espectáculo que montó con el Gran Circo Teatro, integrado en su mayoría por el mismo equipo con el que había montado “*La Negra*”, Andrés

¹³⁸ Idem.

Pérez propuso construir una obra colectivamente sin basarse en un texto dramático, sino en una temática:

Cuando nos planteamos hacer una obra sobre Allende, nos encontramos con que la mayoría de los componentes del grupo desconocían esa época. En el 73 yo era estudiante en la Universidad de Chile y los demás no tenían más de 9 años... Tuvimos que estudiar –se trataba de una creación colectiva– qué había pasado, qué habíamos perdido, por qué sucedió. Pero esencialmente se trataba de hacer teatro... Si con este material podíamos encontrar personajes que motivaran al actor, era suficiente...¹³⁹

Así fue como Pérez realizó el único espectáculo de creación colectiva con el Gran Circo Teatro. Y aunque *“Época 70: Allende”* es un espectáculo de menor trascendencia entre el público y la crítica; si permitió a los actores afianzar la metodología de la creación colectiva que trajo el joven director desde el Soleil:

Sí, fue una investigación grande, bien exhaustiva (...) Fueron varios meses de trabajo hablando con gente que en ese momento estaba en la clandestinidad, incluso acercándonos a los jefes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). Se consultaron 192 libros desde la extrema izquierda hasta la extrema derecha. El objetivo fue que casi todo lo que se dijera en la obra estuviera escrito por alguien. Llegamos a eso en un ochenta a un ochenta y cinco por ciento del texto de la obra (...) Son citas de libros, siguiendo el ejemplo absoluto de Shakespeare con sus crónicas históricas, de cómo lo había hecho él. Fue hermoso, muy elogiado en el extranjero, mucho más que acá.¹⁴⁰

El actor Rodolfo Pulgar, recuerda que por aquella época existía en Chile una resistencia socialmente extendida para no hablar del tema político de que trata

¹³⁹ P.A. 2002.

¹⁴⁰ HURTADO, M.L. 2015. P. 136.

la obra, y la manera eminentemente práctica en la que se abordó su puesta en escena, subrayando la metodología antes mencionada, en la que todos los actores aportaron a la creación del personaje protagónico, el mítico Allende que finalmente él mismo encarnó:

Rodolfo Pulgar: él siempre quería un teatro más comprometido y él hacía tiempo que quería montar una obra sobre Allende o sobre la Unidad Popular (...) Estábamos recién saliendo de la dictadura, era un tema que no mucha gente quería tocar (...) Llegábamos y nos maquillábamos todos de Allende, éramos todos Allende, y dos semanas antes todavía no se sabía quién era Allende, porque él trabajaba así. Yo me di cuenta vestido y todo, que estoy haciendo Allende en el ensayo y me largo a llorar. Me largo a llorar y no puedo parar. Yo le digo: Andrés, yo no quiero hacer Allende, es mucha responsabilidad, yo no quiero, yo quiero hacer otro, quiero hacer otro. Y él me dice: *seamos cómplices en la belleza y del teatro...*¹⁴¹

El resto de los espectáculos realizados y dirigidos por Andrés Pérez con la compañía –y por fuera de ella– están sustentados en textos dramáticos y en ningún caso son presentados como de creación colectiva; aunque el director sigue aplicando en todos ellos los procedimientos de creación escénica que aprendió de Mnouchkine y que se fundamentan en el trabajo de investigación con el actor.

Ahora bien, a lo largo de los trece años que estuvo frente al Gran Circo Teatro, Pérez intentó reproducir el modelo organizacional que Ariane Mnouchkine y los fundadores del Théâtre du Soleil establecieron para su compañía desde su

¹⁴¹ CORREA, C. 2015. Op. cit.

origen y que hasta hoy les da un sello de identidad: el cooperativista¹⁴². Pérez procuró todo el tiempo, mantener una estructura horizontal donde los miembros de su Gran Circo estuviesen a un mismo nivel de participación y compromiso. Así lo explicaba en una entrevista televisiva en 2001 (que posteriormente fue editada en un libro dedicado a los directores de teatro en Chile):

En el Théâtre du Soleil, yo había aprendido, dentro de muchas otras cosas, lo que era una compañía con una red social fantástica. Allí, uno llega a trabajar a las nueve de la mañana y se va a las seis de la tarde. Se almuerza en el teatro y se toma once allí. Cuando hay vacaciones, sigues recibiendo sueldo y cuando una obra sale de cartelera, después de tres años de funciones, y pasan seis meses antes que se estrene una nueva, te dan un subsidio de cesantía, o sea, hay tiempo para el error. Eso es lo que he tratado de reproducir con mis compañías (...)

Hoy en día, hay un grupo y este es el "Gran Circo Teatro". Esta compañía es un colectivo, donde las decisiones se toman colectivamente. Pasamos largas horas en reuniones para llegar a consensos, lo que es una característica del grupo desde sus inicios. Asimismo, se sigue manteniendo la invitación a hacer teatro callejero, como también se mantiene la posibilidad de experimentar fuera del grupo. Seguimos vivenciando la colectividad como lo más importante; entonces, alguien se preocupa de la cocina o del aseo de los baños.¹⁴³

Considerando lo anterior, es evidente que para Andrés Pérez el carácter colectivo del teatro, no era una resultante de la naturaleza misma de su trabajo en la escena, sino y fundamentalmente, se convertía en condición necesaria en todos los ámbitos de su labor artística. Así lo expresaba, a propósito del montaje de "*Nemesio Pelao*":

¹⁴² 1991. La Segunda. Santiago de Chile, 6 de agosto. Op. Cit.

¹⁴³ GUERRERO, E. 2003. Op. Cit.

Sería otra vez la fiesta del teatro, el rito del teatro, la comunidad que, a través del teatro, junto a los poetas de la emoción del cuerpo y de la voz llamados actrices, actores, junto a los poetas del espacio y de la luz llamados escenógrafos e iluminadores, junto a los poetas de lo concreto-tangible llamados tramoyas, utileros, acompañados de los poetas que visten con las texturas y colores imprescindibles llamados vestuaristas, acompañados del poeta llamado director, que junto a los poetas músicos, propicia y construye la atmósfera necesaria para la creación y traducción en formas de cada una de las palabras rebosantes de emociones proporcionadas por el alma de ese poeta llamado dramaturgo, todos en el uno y todos en el todo, esa comunidad, tal vez sin saberlo, pero gozosamente experimentándolo, observando y participando, meditaría sobre su historia, la propia y la de todos.¹⁴⁴

Podemos concluir que para Andrés Pérez, la creación del espectáculo teatral pasa necesariamente por la conjunción de muchas y distintas poéticas, es decir, que no depende solo del director como máximo artífice. Más bien, pasa por el vínculo a veces silencioso, a veces cómplice que van urdiendo entre sí, cada uno de los hacedores del espectáculo desde su propia parcela de creación, y en este proceso el director es un provocador, un cómplice propiciatorio de todos y cada uno de los encuentros entre los miembros del colectivo.

¹⁴⁴ PÉREZ, A. 2001.

2.2.3. La Dirección de Actores en el Gran Circo Teatro.

“Todos esperan que el actor proponga. Son los actores quienes proponen y crean todo.

En el teatro, él es el rey. Él decide el tempo”

Andrés Pérez Araya (1989)

Como se indicó anteriormente, Andrés Pérez dirigió sus primeras obras teatrales cuando era un adolescente en el colegio; luego, cuando terminaba su formación académica en la Universidad de Chile, casi de manera natural, su liderazgo e interés por la puesta en escena le llevaron a asumir el rol de director en las agrupaciones de teatro callejero que conformó con sus compañeros del D.A.R. (Departamento de Artes de la Representación). Así pues, cuando inició formalmente su carrera como director teatral ya poseía una formación sustancial como actor y algunas herramientas de puesta en escena:

Empecé como ayudante de dirección de Fernando González, cuya forma de trabajo me gustaba y me sigue gustando. Creo que él era y es el depositario de un método que se había desarrollado en la Universidad de Chile, el cual González perfeccionó como actor y luego como director, y que corresponde al realismo stanislavskiano. (...) Nunca hice la escuela de dirección, por así decirlo, sino que me formé en la práctica, algo que me gusta mucho, en todo orden de cosas.¹⁴⁵

Pero estas ‘herramientas realistas’, no le sirvieron a Pérez para poder concretar en escena aquellas cosas que soñaba hacer en sus espectáculos con el

¹⁴⁵ GUERRERO, E. 2003. Op. Cit.

TEUCO y luego con el Teatro Callejero; por lo que era consciente de su necesidad por conocer otros modos, otras perspectivas para la creación escénica:

Como director de ese grupo, yo me daba cuenta que me faltaban herramientas técnicas. Yo quería que los actores hicieran algo que yo intuía que quería hacer, y ellos querían hacer eso que ellos intuían que yo les quería pedir. Sin embargo, no sabíamos cómo hacerlo. Y entonces, llega esa invitación.¹⁴⁶

Durante los cinco años que formó parte del Théâtre du Soleil, su atención no estuvo centrada solamente en profundizar en los conocimientos del arte de la actuación a través de otras tradiciones teatrales (especialmente la Commedia dell'Arte y otras de Oriente); sino que además le permitió aprehender una manera distinta de asumir la dirección escénica, y el referente directo fue su directora y '*maestra*' Ariane Mnouchkine.

La madurez que como intérprete alcanzó Pérez durante su estadía en La Cartoucherie, se ve reflejada en el hecho de haber llegado a ser el primer actor extranjero en protagonizar un espectáculo del Soleil. Así se fue configurando en un joven maestro de actuación y poco le quedaba para dar el paso hacia la dirección.

No es ilógico entonces, que Andrés Pérez volviera a Chile en 1988 a dictar un taller de actuación para transmitir los conocimientos adquiridos en Francia al

¹⁴⁶ Idem.

lado de Ariane Mnouchkine; y terminase realizando la puesta en escena de un espectáculo que hoy ya es parte de la historia de la teatralidad chilena:

El Théâtre du Soleil me ha enseñado la división de los roles. Por eso, en esta producción [La Negra Ester] seré solo director. No actuaré. El actor es el eje básico del espectáculo teatral; es el médium del texto. Para hacer un trabajo total en el campo de la actuación hay que dedicarse sólo a ella.¹⁴⁷

A sus 37 años, es posible reconocer en Andrés Pérez, a un hombre virtuoso del teatro, capaz de diferenciar su labor en las distintas áreas creativas de su arte y con la tranquilidad de asumir el proceso de dirección desde la seguridad que le daba el conocimiento profundo del arte del actor desde su práctica misma. Así, casi sin proponérselo, estaba emprendiendo un proyecto que le significaría el inicio de una sustanciosa carrera como director teatral.

La trascendencia y el impacto que generó Andrés Pérez en el arte dramático chileno y por ende latinoamericano, no se debe únicamente a su profusa labor profesional como creador teatral con su Gran Circo Teatro, con otras agrupaciones, o al servicio de proyectos escénicos puntuales; sino que se fundamenta en su rol de director-pedagogo, pues es fácil advertir que para Pérez cada montaje se convertía en espacio de aprendizaje y de enseñanza. O de otra manera, cada proceso de creación de Pérez estaba articulado en una dinámica pedagógica, instancia que le permitió mejor y mayormente, traspasar

¹⁴⁷ J.A.M.H. 1988.

su manera particular de entender, de hacer un nuevo teatro. Aquí reiteramos, que esta labor de enseñanza también la llevó a cabo en distintos periodos en escuelas formales de teatro de su país y en numerosos talleres que dictó en distintos países del mundo, especialmente en América Latina.

Es por ello que consideramos importante hacer un recorrido por los elementos conceptuales y prácticos que configuran su manera de desarrollar el arte de la actuación.

2.2.3.1. Los principios del arte del actor.

En Andrés Pérez como maestro y director de actores, podemos reconocer una serie de herramientas interpretativas, apropiadas por él mismo a lo largo de su oficiosa carrera como actor y a través del estudio cuidadoso de tradiciones teatrales diversas; pero que en definitiva logran organizarse y enriquecerse después de su paso por el Théâtre du Soleil.

Estas herramientas o principios desde los cuales A. Pérez comprende el arte de la actuación, y que se convirtieron en los presupuestos para la elaboración de todos sus procesos creativos con el Gran Circo Teatro, están enmarcados en la idea de teatro como fiesta y ritual. Es decir, para Pérez el trabajo del actor está atravesado por un fuerte componente místico que es lo que le permite

convertirse en arte. Esto no tiene que ver precisamente con una mirada religiosa, sino con esa aspiración permanente a un estado de perfección y libertad en el que se accede a ‘revelaciones’ escénicas (personajes, espacios, sonoridades), que se traducen en altísimos niveles de gozo y creación.

Pérez encontró la llave de entrada a ese mundo de creación sublime, en el trabajo con LA MÁSCARA, técnica ancestral y común en las más antiguas tradiciones teatrales de occidente y oriente. A través de La Máscara, Pérez lograba instalar al actor en un mundo de convenciones específicamente teatrales y lejos de la mimesis realista. Pero sobretodo, era la herramienta que le ayudaba a llevar al actor hacia un estado creativo ritual y al mismo tiempo transgresor de toda norma que limitara sus capacidades imaginativas¹⁴⁸.

Como ya vimos en el capítulo anterior, el trabajo con La Máscara, hace parte central de la práctica actoral en el Théâtre du Soleil desde la elaboración de sus primeros montajes, y fue allí precisamente donde Andrés Pérez lo aprendió. Esta es una técnica altamente codificada que exige al actor un alto grado de compromiso psicofísico: estimula la composición gestual con todo el cuerpo y al mismo tiempo devela lo más profundo de las emociones, puesto que lo lleva al descubrimiento profundo del interior del ser humano complejo que pretende ser el personaje. Si bien, la herramienta interpretativa está claramente establecida,

¹⁴⁸ Las memorias detalladas de un taller de máscaras dictado por Andrés Pérez en la Habana (1989) fueron registradas en el artículo “*Hacia otro rostro: viaje a la máscara*” de DIÉGUEZ, I.

no lo está tanto la metodología para su utilización. Cada proceso, cada actor constituye un nuevo camino:

En el método propuesto, nada estaba decidido de antemano; todo era búsqueda y riesgo, también juego. La escena estaba planteada como espacio para la reflexión, en el cual se investigaba la expresividad emocional y corporal del actor.¹⁴⁹

Entonces, desde esta perspectiva intentaremos enumerar los principios que Pérez intentó transmitir a sus actores y a los que recurría de forma permanente en su tarea como director-pedagogo:

a) Preparación para la escena.

Sí algo caracterizaba las sesiones de trabajo con Pérez, era la necesidad de preparar al actor para enfrentar la pesquisa en la escena. Esa preparación constaba de entrenamientos físicos y vocales, que generalmente estaban apoyados en la práctica de disciplinas orientales como el kathakali; aunque esto podía variar en función del espectáculo que estuviese en proceso de creación:

Cada obra propone una forma de entrenamiento. El trabajo con la emoción supone un dominio de las técnicas corporales como de otras disciplinas artísticas. (...) El afinamiento del cuerpo es también el afinamiento de los sentidos, de la mente y del espíritu del actor.¹⁵⁰

¹⁴⁹ DIÉGUEZ, I. 2002.

¹⁵⁰ Idem.

Es decir, en la práctica, Andrés Pérez procuraba que los actores estuviesen 'vaciados' de sí mismos, de sus modos de hacer, de sus vicios corporales y vocales; para que una vez en la búsqueda con la máscara, pudiesen captar y expresar con sensibilidad la esencia de los comportamientos más humanos. Sólo en la medida que el actor pudiese despojarse de sus propios 'ruidos internos', se podría transformar en un poeta capaz de develar los mundos ocultos que ofrece la actuación enmascarada.

Efectivamente el actor eleva su arte si dispone su instrumento, pero además, de esta forma el actor permite que la máscara genere resonancias evidentes en todo su cuerpo, en su manera de caminar, de mirar, de escuchar, de hablar. De la misma manera, la máscara hace evidente todas las carencias y falencias del actor, es como una lupa que amplifica lo más íntimo del actor y si se usa correctamente, se genera algo muy especial a lo que Andrés Pérez aludía constantemente: el poder invocador del actor. Es decir, el actor como un '*medium*' entre el texto y la escena, invocando personajes con otras pulsiones internas, con otras emociones aparentemente irreales, pero tan o más verdaderas que las suyas propias. O de otra forma, el actor poseído por la máscara, aguzaba su imaginación y entraba en una realidad creada y creída por él mismo; constituyendo el acto mágico del teatro que es la *encarnación*:

En esta forma de hacer teatro, si uno no cree en lo que está haciendo, está absolutamente perdido. La demanda de imaginación es tan grande que se borran los límites de la realidad y lo único que queda es la valentía para entrar en lo desconocido.¹⁵¹

b) La Evidencia:

«*La evidencia es la que manda*», solía decir Andrés Pérez. Y es que en todos sus procesos de creación con los actores, regía este principio de búsqueda de la evidencia, que no es otra cosa que lo real e indiscutiblemente bueno ante todos. Fue uno de los elementos metodológicos innovadores que introdujo el director desde que montó “*Todos estos años*”, así lo definía la actriz María Izquierdo por aquel tiempo:

“Es lo que hace que uno inmediatamente reconozca, a partir del sentimiento, que sí, que la cosa camina, que la máscara funciona, que ése que está en el escenario es el pirata, el Matamoros, la enamorada o el Arlequín”¹⁵²

Este principio de la evidencia aparece como resultado del trabajo actoral con la máscara, tiene su origen allí, pero es aplicable a todos los ámbitos de la creación escénica. Por ello, la evidencia, es un término ya instalado en el lenguaje teatral de casi todas las generaciones de actores chilenos que trabajaron con Pérez:

¹⁵¹ MUÑOZ, M. 2002.

¹⁵² DONOSO, C. 1987. Op. Cit.

W. Semler: la evidencia que es tal como usted la entiende, y que la usamos como el elemento central, la premisa del juicio con que se definen las cosas que sirven y las que no. Eso es lo que buscamos: la evidencia, lo exacto, lo que es eso y nada más, y para eso nos maquillamos y vestimos desde el primer día de ensayo y ahí con texto en mano, como quien lucha con cinco leones nos ponemos a interpretar personajes...¹⁵³

Mariana Muñoz: Y en el rito mágico del teatro, la evidencia surgía sola, guiada por Andrés, el médium. El machi. El unificador. Y el actor, desprovisto de toda idea preconcebida, también era sorprendido por esta verdad de fantasía... El descubrimiento era mutuo. Y surgía de adentro hacia afuera. De adentro, por eso era tan verdadero. Tan emotivo. Tan comprometido.¹⁵⁴

c) El Personaje.

En el trabajo con la máscara se puede hablar del encuentro del actor con el personaje, más que de la construcción del mismo. Pues como se dijo antes, a través de la máscara el actor descubre una corporalidad y una kinética nueva, una manera de hablar, de pensar y sentir que evidentemente son del personaje, que conforman el universo llamado personaje.

La máscara, como el mismo Pérez explicaba, es el basamento de ese nuevo teatro de personajes que le interesaba hacer después de su paso por el Soleil; porque al fin y al cabo son ellos los que cuentan y viven las historias:

... quería hacer teatro de personajes, no estaba en volver a hacer teatro de imagen ni de calle, quería hacer teatro de personajes, que era lo que yo había estado aprendiendo

¹⁵³ SEMLER, W. 1989. Op. Cit.

¹⁵⁴ MUÑOZ, M. 2002. Op. Cit.

a hacer en Francia con la señora Ariane Mnouchkine, el teatro de máscaras, el teatro de la emoción.¹⁵⁵

Ese teatro de personajes, incluía una búsqueda colectiva, es decir, el descubrimiento de la fisonomía, la imagen, el ritmo, el habla del personaje era una labor conjunta: cada personaje es la comunión de la energía creadora de todos. Este principio se convirtió en parte fundamental de su propuesta:

Todos deben estar dispuestos a probar todos los roles, vestirse de acuerdo a la imagen que cada uno tiene de el o los personajes que participan de la escena (...) Se supone que así cualquier actor, debe finalmente, estar capacitado para interpretar cualquier rol.¹⁵⁶

Así, entre todos los actores, van abriendo el camino para que el personaje vaya llegando; pero ninguno de los actores tiene posesión sobre ningún personaje. Esto hace que sin lugar a dudas sea una de las prácticas más complejas de llevar a cabo, porque al final no es el actor quien elige el personaje, sino viceversa. O de otra manera, se hacía evidente que tal actor encarnaba mejor el espíritu de tal o cual personaje. Entonces, a la hora de repartir los personajes algunos actores quedaban fuera del elenco y debían trabajar en otras áreas del espectáculo, detrás de la escena, lo que provocaba no pocas deserciones, a lo

¹⁵⁵ PÉREZ, A. 1999. Op. Cit.

¹⁵⁶ MUÑOZ, M. 2002. Op. Cit.

que Pérez sentenciaba: «*no siempre seremos actores, aquí se prueba el verdadero compromiso*».

d) La Emoción.

Este es uno de los conceptos más recurrentes en la jerga de Pérez y sus actores. Y es que la mayor de las aspiraciones en el trabajo con la máscara es hacer evidente la emoción, a través de la precisa traducción de esta en signos corporales. En ningún caso se trata de buscar estados emocionales para que el actor se instale en ellos como en una concha; al contrario es un ejercicio psicofísico que le permite vincularse con los otros:

El teatro de las **emociones** que Andrés aprendió en Francia junto a Ariane Mnouchkine, no es solamente una técnica de trabajo actoral, sino mucho más que eso: es una filosofía de lo que el arte teatral puede o debe llegar a ser. ¿Cuál es el verdadero trabajo del actor? ¿En qué radica lo teatral?, ¿Qué es el teatro?, son preguntas que Andrés a través de su forma de trabajo, realmente se hacía todo el tiempo. A menudo, la única respuesta que encontrábamos (en los tiempos de la Negra Ester) era la **emoción**, que nos conecta con el público, con el rito. A través de la emoción, somos capaces de develar lo invisible, los movimientos y pulsiones del alma humana. El rito, la fiesta, la celebración, están ligados a lo emocional, a lo inconsciente. Y por esto, para Andrés era tan importante concebir el teatro como una fiesta, algo social, como un acto que nos devolvía a los orígenes de la comunidad, a la tradición de un pueblo, a la propia memoria.

De hecho su propio funeral fue una fiesta, un gigantesco carnaval, tal como a él le gustaba, tal como él lo soñó.¹⁵⁷

¹⁵⁷ VIDELA, H. 2002.

La expresión de la **emoción** era modelada por las pautas para el trabajo con máscaras que transmitía el pedagogo: Es un sistema frágil; no se basa en la fijación, en lo histriónico, sino en la vivencia interior diaria, única, desde la emoción, irrepetible.

(...) recuerdo una ocasión en la que el sentimiento elegido por una actriz parecía no armonizar con el texto. Pero ese sentimiento estaba expresado con tal sinceridad, que Andrés eligió salvar el estado emocional de la actriz y, a partir de allí, buscar otro texto para esa emoción. **Surgió un personaje que se impuso por el delicado dibujo de una emoción.** ¹⁵⁸

En ningún caso, el trabajo con la emoción implica adentrarse en la construcción de las famosas transiciones psicológicas tan propias del realismo, De hecho, Andrés Pérez recurría al trabajo con la máscara precisamente para instalar al actor en un lenguaje repleto de teatralidad, lejano de cualquier atisbo de naturalismo:

Tú eras muy duro con los actores que no aportaban o que sus aportes no iban en la línea expresiva que tú buscabas. **Detestabas las actuaciones realistas o naturalistas**, pero más detestabas las actuaciones mentirosas o los actores que no proponían nada. Eso te irritaba. A veces te ibas y nos dejabas parados.¹⁵⁹

También nos gusta recordar que **para nosotros el teatro no es realista**, que nos gusta acercarnos al teatro, a los personajes por caminos que no son realistas. Cuando hablo de realista me refiero a un teatro [de] realismo, que ocupa un tiempo real, que es una estilización del teatro naturalista, pero es una estilización de todas maneras.¹⁶⁰

¹⁵⁸ DIEGUEZ, I. 2002. Op. Cit.

¹⁵⁹ PINTO, Malucha. 2002.

¹⁶⁰ PÉREZ, A.1999. Op. Cit.

e) El clown.

Si consideramos que la nariz roja e hinchada de un payaso es la más pequeñas de las máscaras que puede portar un actor; entonces podríamos decir que estamos hablando de lo mismo. Pero desde un territorio que Andrés Pérez supo hermanar o tal vez reconciliar con la teatralidad chilena: el circo. Como explicamos antes, el director hizo uso de las técnicas de clown desde su primer montaje en Chile siendo aún parte de la troupe del Soleil, en 1986 cuando dirigió *“Todos estos años”*, cuyo proceso de creación partió con la invitación de Pérez a sus compañeros para «auscultar en el payaso que llevamos dentro». Así explica el director la utilización de esta herramienta en el proceso de búsqueda de los personajes de *“La Negra Ester”*:

A nosotros nos gusta utilizar la técnica del payaso, por eso nos llamamos Gran Circo Teatro, porque el payaso cambia de emoción a cada instante, puede pasar de la rabia al llanto, a la ira, pero de un momento a otro, no se queda pegado en una emoción y sin embargo, se acerca de todas maneras a la vida porque nosotros, las personas, que también se podría decir que somos personajes, en momentos extremos o en situaciones límites, nos comportamos así.¹⁶¹

Fueron muchos los actores que trabajaron la técnica del clown bajo la batuta de Pérez, siempre bajo la lógica de despertar la capacidad de riesgo para jugar y encontrar soluciones creativas al problema escénico:

¹⁶¹ PÉREZ, A.1999. Op. Cit.

El desamparo es para el actor, la principal fuente de inspiración. Es igual que el trabajo de clown, hay que pararse al frente, en un escenario sin nada y hacer reír. Hay que salvar el show. Si estás muy fome, viene otro clown, un clown de emergencia e intenta salvarte a ti. Si nada resulta, te comen los leones. Con Andrés es igual, si no lo haces bien, otro actor viene detrás a probar lo mismo que tú.¹⁶²

f) El trabajo con el texto.

Una de las razones que podemos argumentar para explicar el especial interés de Pérez hacia el texto, es que durante su estancia en el Théâtre du Soleil, la compañía utilizó como soporte para sus espectáculos durante este tiempo, textos dramáticos que ya habían sido escritos por W. Shakespeare o bien por H. Cixous. Esto hizo que Andrés Pérez adquiriese una especial sensibilidad por la construcción verbal, y si en sus inicios en el teatro callejero primaba su interés en la imagen, luego de su aprendizaje con Ariane Mnouchkine, concedería especial valor al trabajo con la palabra. Razón por la cual planteaba a sus actores que:

El texto no debía banalizarse en una repetición mecánica. Al texto, como al personaje, había que descubrirlo, soñarlo, imaginarlo. El actor debía explorar las posibilidades de la relación palabra-gesto evitando su expresión simultánea (...) *Hay que aprender a descubrir que cada texto tiene su sentimiento y hay sentimientos que no se pueden violentar.*¹⁶³

Él no inventó este método, pero sí fue un fiel sucesor de lo que aprendió junto a Ariane Mnouchkine en el Théâtre du Soleil. Era una manera muy particular de acercarse al

¹⁶² MUÑOZ, M. 2002. Op. Cit.

¹⁶³ DIEGUEZ, I. 2002. Op Cit.

texto para finalmente hacerlo carne. Andrés nos prohibía que nos aprendiéramos el texto así, de un día para otro. Era el gran cuidado porque este no fuera mecanizado y finalmente mortalizado. Nos invitaba, sin embargo a tener el texto en la mano y a leerlo cada vez que fuéramos a decirlo. Cada vez que fuera necesario. Como el músico que nunca suelta la partitura durante los ensayos. Para Andrés, esa era la manera más viva de descubrir el cómo del texto. Vivir la situación, ese presente, para luego leerlo y decirlo.¹⁶⁴

Saben que no deben aprenderse el texto de memoria, saben que nada es fijo, saben que hay un *work in progress* que sigue hasta que terminemos la obra en dos años más, tres años más. Y nosotros no hubiéramos llegado a eso (la obra) sin haber hecho el rito (en el ensayo). O hubiéramos llegado de una manera solamente mental.¹⁶⁵

g) La tradición oriental.

Sin duda, el acercamiento que tuvo Pérez a las tradiciones teatrales de Oriente vía Mnouchkine, fue un elemento definitorio para la teatralidad que logró construir en adelante. La valoración de Pérez por estas teatralidades tan lejanas para un teatrista latinoamericano como él, sólo puede ser explicada como una herencia directa de la directora francesa, y que sin duda, hasta hoy sigue siendo parte del sello de identidad del trabajo actoral en el Théâtre du Soleil.

Recordemos que Andrés Pérez se incorporó al Soleil cuando ya estaban montados los dos primeros espectáculos de la trilogía de 'Los Shakespearés' (Ricardo II y Noche de Reyes), y participó en parte de la creación del tercero (Enrique IV). Todos estos montajes estuvieron

¹⁶⁴ GOMEZ ROVIRA, F. 2002.

¹⁶⁵ SEPULVEDA, A. 2000.

sustentados en técnicas orientales (Kabuki, Kathakali, Nô...) que obviamente Pérez desconocía pero que rápidamente incorporó entre sus herramientas fundamentales como actor. Luego como director, transmitió a sus actores esa necesidad de abordar las técnicas interpretativas orientales con el fin de apartarlos del realismo:

No es gratuito que antes de comenzar los ensayos de La Negra Ester, tuviéramos talleres de kathakali hindú con el maestro Karuna Karan. El kathakali hindú es una técnica de teatro oriental de más de cinco mil años y en la cual el actor-bailarín (en Oriente no existen dos vocablos para mencionar al intérprete: actor y bailarín son lo mismo) danza con una cantidad de gestos codificados llamados *mudras*, los cuales tienen un significado preciso, conocido por la audiencia.¹⁶⁶

Una de las razones primordiales para acercar a los actores a las teatralidades orientales, tiene que ver con ese sentido ritual que alcanzan muchas de estas prácticas. Y esa ritualidad en el teatro era una de las características más importantes en el teatro de Pérez.

Como se mencionó antes, estas técnicas fueron utilizadas por Pérez sobretodo en el trabajo de preparación de los actores, pero también como estilo interpretativo en su versión de Los Shakespearos y luego en su montaje de Madame de Sade, donde los actores abordaron la técnica interpretativa japonesa de los onagata:

¹⁶⁶ VIDELA, H. 2002. Op. Cit.

Cada obra ha sido un momento de investigación teatral y, en este caso [con Madame de Sade], fue ver como trabajan en el teatro japonés Noh, donde los hombres se acercan a las mujeres no por imitación, sino por estilización. Más que tender a las formas exteriores se trata de buscar cómo es la llama que aviva ese cuerpo de mujer.¹⁶⁷

2.2.3.2. La dirección en Acción.

“Yo quisiera estar en el lugar de ustedes”

Andrés Pérez Araya (1989)

Ahora que conocemos la técnica de la máscara y los principios que emana su utilización, los cuales, constituyen la base sobre la que Andrés Pérez desarrolla el trabajo creativo con sus actores; entonces podemos verificar la manera cómo los llevó a la práctica como maestro de actores y director del GCT, además de otras compañías.

Igual que en el caso de Ariane Mnouchkine, contrastaremos las miradas del propio Andrés Pérez con los testimonios de algunos actores que trabajaron con él. Para ello partiremos recordando las palabras del director chileno en una entrevista con el crítico y profesor de teatro, Eduardo Guerrero, al explicar el concepto de dirección escénica que tenía:

¹⁶⁷ RAMÍREZ, C. 2000.

[La dirección] se trata de una escritura en el espacio y en el tiempo. A partir de un texto, que para mí es el alimento fundamental, el director le propone al grupo de actores las fronteras espaciales y temporales en las que se moverán. Esa proposición ya es una escritura. Por otra parte, yo diría que los directores somos también traductores de las palabras del autor en el tiempo y en el espacio.¹⁶⁸

De esta concepción -todavía muy general- podemos derivar que Pérez entiende su tarea de director de actores como una guía que determina el ámbito de juego en el que el comediante desarrollará su proceso de creación. Es decir, el director determina el “hasta cuándo” y “hasta dónde” puede llegar el actor en función del soporte dramático. Más adelante en la misma entrevista, Pérez habla de los elementos que podrían ser considerados como característicos de su poética, y así los enumeró:

A mí me gusta intervenir los espacios, e invito a los actores, a las actrices y al equipo en general a hacerse partícipes de esta intervención, lo cual es también atractivo para el público (...) la posibilidad de trasladar a una persona a otro mundo, a otro espacio. Tal vez por eso me gusta la intervención del espacio.

Otro elemento en mi dirección es la necesidad que tengo de hablar con los autores (...) a mí me gusta escuchar las historias de los autores y les pido a los actores y actrices que no se aprovechen de un personaje para hablar de sí mismos, sino que sean tan humildes que lleguen a meterse en los pliegues de ese rostro, de ese cuerpo, que es, finalmente el dramaturgo.¹⁶⁹

Este último elemento que esboza Pérez está íntimamente ligado al trabajo de la actuación y es tal vez uno de los elementos definitorios de su metodología: **el**

¹⁶⁸ GUERRERO, E. 2003. Op. Cit.

¹⁶⁹ Idem.

trabajo actoral con la palabra. Pérez llevó a cabo diez puestas en escena con el Gran Circo Teatro y todas ellas fueron sustentadas en dramaturgias preexistentes, es decir, la presencia del autor como soporte de la creación escénica es claramente una premisa de trabajo para el director; y en esa medida, también determina la indagación actoral.

A diferencia de Mnouchkine, Pérez sí lleva a cabo largas jornadas de trabajo de mesa e incluso invita especialistas en los temas que abordan las piezas para que los actores tengan una claridad sobre el mundo que van a explorar. De esta manera potencia su imaginación y los empuja a una búsqueda mucho más comprometida.

Ahora bien, Pérez al igual que su maestra, sigue siendo el filtro por el que pasan todos los aportes de los actores y del equipo en general; sigue siendo quien retiene la autoridad para construir un solo discurso a través del espectáculo y por ello puede modificar, guiar o descartar las propuestas de los actores.

Con todo lo anterior podemos hacernos una idea más precisa del trabajo del director desde su propia perspectiva, ahora recogeremos algunas opiniones desde la mirada de los 'dirigidos':

Aldo Parodi: Los actores tenemos una «cultura» propia de nuestro oficio (...) no estamos acostumbrados a que los directores intervengan en nuestros procesos creativos sino en nuestros resultados. Nuestro director, Andrés Pérez intervino

justamente en medio de este proceso, entre el estímulo y la respuesta, induciendo o proponiendo aquí un claro marco de leyes y medidas que se podrían registrar casi matemáticamente, acercándose a un trabajo de proporciones escultóricas. Es aquí donde el azar pierde terreno y se establece entre actores y director un vocabulario con resonancias prácticas. Entonces, la coherencia del espectáculo descansa en esta unión íntima que comparten primeramente actores y director.¹⁷⁰

Manuel Peña: Sus indicaciones actorales, técnicas, eran generalmente muy sencillas. Si el actor estaba en alguna emoción, aunque no fuera la correcta, o la que él se imaginaba, trabajaba con él. Se permitía la sorpresa, el laboratorio con el texto en mano, nunca texto aprendido. Nos proponía posibilidades, nos hacía preguntas que debíamos responder no con otra pregunta sino desde ese estado de creación al instante.¹⁷¹

Rodolfo Pulgar: Actuar es jugar... pero es un juego solitario (...) salvo que el director haya sido Andrés Pérez Araya... El lograba meterse dentro del actor, como co-piloto cómplice, y acompañarlo en este viaje lúdico y desconocido (pues nunca se sabe hasta dónde llegaremos). No sé cómo él se metía en mis rincones más íntimos, descubriendo cosas que ni yo mismo sabía que existían ni que las tenía, hurgando en mis emociones, mis sensaciones, mis ideas, mis movimientos...

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.¹⁷²

Mabel Guzmán: Era fascinante su capacidad para conducir al actor, en forma intuitiva, a mundos, historias, emociones, sin que uno se diera cuenta y de pronto –esto era lo más lindo- una se sorprendía de lo que se lograba. No había que soltar el texto de las manos, cuando lo había, es decir, no era necesario luchar por recordar, sólo debía entregarse a los estímulos. Andrés estaba todo el tiempo dando indicaciones

¹⁷⁰ PARODI, A. 1989.

¹⁷¹ PEÑA, M. 2002.

¹⁷² PULGAR, R. 2002.

estimulantes de la imaginación, que uno podía incorporar a los ejercicios sin problemas.¹⁷³

Las anteriores impresiones, corresponden a actores que en algún momento de su carrera trabajaron bajo la tutela de Andrés Pérez, hoy son reconocidas figuras del teatro y de las artes representativas en Chile; es más, varios de ellos son directores y/o maestros de actores y siguen desarrollando muchos de los principios que recibieron de este director. De esta manera, la labor renovadora de Andrés Pérez continúa viva, a través de quienes reconocen en su labor como director a un maestro capaz de despertar las más bellas y arriesgadas formas en el arte del teatro; un maestro cuyo legado hoy se vuelve imprescindible.

¹⁷³ GUZMÁN, M. 2002.

Capítulo III:

HACIA UNA POSIBLE APLICACIÓN POÉTICA:

“RANERÍAS y otras breves maravillas”

3.1. Elementos convergentes en las poéticas de Ariane Mnouchkine y Andrés Pérez

Antes de dar cuenta de las posibles relaciones o traspasos entre uno y otro creador, resulta fundamental determinar la perspectiva metodológica desde donde se plantea la comparación de sus poéticas. Presentaremos entonces a continuación una breve introducción a la disciplina de la teatrología denominada “Teatro Comparado”.

El Teatro Comparado (TC) nace a partir de la apropiación de la teoría y metodología de la Literatura Comparada, disciplina que surge en el siglo XVIII y se consolida en el XIX. Desde entonces, y por derivación, el estudio comparado de los textos dramáticos devino en una serie de afinamientos que permitieron durante el siglo XX, el desarrollo del TC en el ámbito de la Teatrología. Desde donde se incidió en la necesidad de superar la limitada comprensión de la obra

teatral como la materialización de un texto dramático. Yendo más allá del texto literario al texto espectacular, al estudio del acontecimiento mismo que se da como expresión artística en un contexto y época determinada, con unos determinados condicionantes y propósitos. Es decir entendiendo el teatro como fenómeno vivo y efímero, existente sólo durante algunos momentos entre unos que hacen y otros que observan.

Importante es el aporte que durante los últimos años y con el interés de delimitar esta disciplina, ha hecho el investigador argentino Jorge Dubatti quien para presentar una exposición sustentada y coherente de lo que es el TC, plantea la necesidad de definir en primera instancia, el teatro *“como un acontecimiento constituido lógico-genéticamente por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la poésis y la expectación”*¹⁷⁴; esto es:

- a) **Convivio:** o acontecimiento convivial es como llamamos a la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, que diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presentes, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio.¹⁷⁵
- b) **La Poésis:** utilizada esta palabra en el sentido restrictivo con que aparece en la Poética aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su

¹⁷⁴ DUBATTI, J. 2007.

¹⁷⁵ DUBATTI, J. 2008a. p. 28.

caso pertenecientes a la esfera del arte (...) La poésis, en tanto proceso de producción, se produce en el teatro a partir del trabajo territorial de un actor con su cuerpo presente, en vivo, sin intermediación tecnológica, en el cronotopo cotidiano. El origen y el medio de la *poésis* teatral es la acción corporal in vivo. No hay poésis teatral sin cuerpo presente. Como su nombre lo indica, *actor* es el que lleva adelante la acción, una acción con su cuerpo, que puede ser sólo física a físico-verbal. La poésis teatral es un acontecimiento porque sólo acontece mientras el actor produce la acción. Por su naturaleza corporal, la dimensión del trabajo en la poésis teatral es territorial. (...) En la poésis cumplen un papel fundamental el espectador y especialmente el convivio. Es importante señalar que hay una *poésis productiva o creadora*, correspondiente a la acción de los artistas, absolutamente indispensable en su *individualidad*, pero también debe advertirse la existencia de una *poésis expectatorial o receptora* (fundamentalmente ligada a los procesos de semiotización). La multiplicación de ambas, en una tercera que impide diferenciarlas, es la *poésis convivial*, en el espacio de acontecimiento de la reunión¹⁷⁶.

- c) **La Expectación:** la palabra *teatro*, de origen griego, comparte su raíz con el verbo “theáomai” (ver, examinar, ser espectador en el teatro, etc.), una de cuyas acepciones incluye el matiz de ver aparecer o reconocer la presencia de algo ante nuestros ojos. Vamos a los convivios teatrales a ver aparecer entes poéticos, a reconocer la manifestación de los cuerpos poéticos, de duración efímera. Percibimos su aparición contundente, aunque tenga una duración efímera (...) Implica la conciencia al menos relativa de la naturaleza otra del ente poético. No hay expectación sin distancia ontológica, sin conciencia del salto ontológico de la poésis, aunque esa conciencia sea en forma intermitente (como en el “teatro participativo”), paralela a la fusión con el mundo cotidiano (como en la “performance”) o revelada a posteriori (como en el “teatro invisible”)¹⁷⁷.

Por todo lo anterior, cuando hablamos de Teatro Comparado, estamos hablando del estudio de acontecimientos humanos, ya no hablamos de un teatro de la representación o de la presentación (conceptos funcionales a la

¹⁷⁶ Op. Cit. p. 30-32-40.

¹⁷⁷ Op. Cit. p. 39-40.

semiótica) sino de un teatro de la cultura viviente, teatro como zona de experiencia y teatro de la subjetividad.

En esa medida cuando desarrollamos el ejercicio comparativo no sólo nos interesa determinar las diferencias de dos experiencias, sino ahondar en las semejanzas de los acontecimientos que aunque ejecutados en puntos cronotópicos distantes pueden llegar a relacionarse íntimamente.

En conclusión, llamamos TC a una disciplina de la Teatología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad -por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales- y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o que trascienden la territorialidad.¹⁷⁸

Y dentro de este ejercicio de comparatismo teatral encontramos una de sus áreas principales de trabajo denominada **Poética Comparada**, que estudia la poíesis teatral o ente poético teatral como producción en su doble sentido: *el trabajo de producir y el objeto producido en el acontecimiento*. Esto es, el trabajo humano y el artefacto, siempre revisados desde las instancias lógico-genéticas y desde la experiencia. Entonces, al hablar de las Poéticas Directoriales de Mnouchkine y Pérez, hablamos de sus formas de crear y de sus creaciones. Y en este caso específico de análisis cualitativo y comparativo entre ambos creadores, nos enfocaremos en lo tocante a la creación colectiva y

¹⁷⁸ Op. Cit. p. 19.

dentro de este ámbito, a la dirección de actores; es decir, hemos prestado especial atención a los procesos de ensayos y puesta en escena con sus respectivos colectivos de trabajo, así como de los espectáculos que surgen como resultado de los mismos. Como hemos visto a lo largo de los dos capítulos anteriores, hay evidentes puntos en común, una herencia innegable que se remonta a idearios vanguardistas. En todo ello, el primer elemento similar que encontramos en ambos directores es su postura ideológica como sustento de identidad, aquello en lo que han creído y que determina su comprensión del sentido del teatro en sus propios contextos y realidades; luego vendrán otros elementos pragmáticos que se articulan dentro de un esbozo de metodología compartida y que a continuación señalaremos sin adentrarnos en definiciones o ampliaciones reiterativas.

3.1.1. Discurso e Ideología.

Como se pudo ver en los capítulos anteriores, para ambos directores, su práctica teatral está determinada por el devenir de sus historias personales. Por el lado de Mnouchkine sus orígenes en el teatro universitario, la inevitable conexión con “Mayo del 68”, la necesidad de hablarle a un público francés y europeo en general; la llevaron al compromiso personal de buscar en el teatro más que un instrumento de goce estético, uno de pensamiento y reflexión. Su compromiso no es solamente con el Arte, sino con la Historia; con la posibilidad

de aportar a esta y ser parte de ella: *“El teatro debe dar placer pero también tiene una función ética y pedagógica”*. Cada proceso, cada creación del Soleil surgió en directa conexión con la propia realidad de sus miembros y la necesidad de invitar a sus espectadores a considerar aquellos asuntos que les inquietaban.

Pérez, que ya había dado sus primeros pasos en Chile haciendo teatro callejero; después de su paso por la Cartucherie aprehendió esta misma cosmovisión del teatro y a partir de entonces no dudó en imprimir con mayor compromiso en todas sus obras, un necesario diálogo entre lo social y lo artístico; invitando a sus espectadores a construir una reflexión sobre su propio presente y sobre lo que él mismo consideraba como temas urgentes para abordar en el debate público.

Más allá de una lógica partidista, ambos directores apostaron por el teatro como un vehículo discursivo, para hablar metafóricamente de sus realidades, de sus necesidades, de sus preocupaciones, en definitiva, para hablar de aquello que les concernía como ciudadanos. Para ello Mnouchkine necesitó refundirse en pasajes de la historia, o en los grandes textos clásicos y poder plantear sus inquietudes a una Francia impasible y muchas veces aletargada. Pérez antes, durante y después de la dictadura chilena apostó por un teatro que recogiera la

memoria de los marginados, de los olvidados, convirtiendo cada una de sus piezas en postales de la idiosincrasia de su pueblo.

3.1.2. La Creación Colectiva.

Más que pura herramienta metodológica, en ambos directores se convierte casi en premisa creativa. Tanto Mnouchkine como Pérez no entienden la creación teatral en solitario, sino que necesariamente debe pasar por la dinámica del colectivo. Es decir, para los dos la obra surge de la búsqueda conjunta, del contraste entre visiones distintas, del diálogo entre saberes y experiencias diversas, no del genio de un solo artífice. Sin embargo, cada uno sigue ocupando un lugar exclusivo dentro del colectivo, como propiciadores y guías del proceso, pero sobretodo como máximos responsables del espectáculo.

Como vimos, los dos crearon algunas de sus obras utilizando esta metodología: Ariane Mnouchkine en ocho oportunidades con su Théâtre du Soleil y Andrés Pérez en una ocasión con el Gran Circo Teatro, aunque bien podríamos sumarle la experiencia 'transicional' de *"Todos estos años"* (1986) cuando aún formaba parte de la troupe francesa.

Teniendo en cuenta estas obras de creación colectiva, ambos directores abren sus procesos planteando una temática o preguntas que se convierten en detonantes para la pesquisa escénica, la cual básicamente se desarrolla

mediante la **Improvisación** como estrategia exploratoria recurrente. En esta fase, **todos los actores tienen la posibilidad de probar todos los personajes**, de tal manera que la creación de los mismos se convierte en la sumatoria de hallazgos individuales puestos al servicio del colectivo, es decir, *los ensayos son procesos colaborativos de creación conjunta*, y sólo mediante la **Evidencia** se llega a establecer el reparto final para la puesta en escena y posterior rodaje del espectáculo.

3.1.3. La dirección de Actores.

Pérez y Mnouchkine coinciden en su comprensión del actor como eje de la creación teatral. Para uno y otro el actor es mucho más que mero intérprete de un texto dramático y se convierte en co-creador aportando desde su propia dramaturgia actoral. Es por ello que concuerdan en la necesaria preparación previa que debe tener el actor, para poder aportar durante la pesquisa escénica. Las más de las veces, dicha preparación se centra en la aprehensión de tradiciones teatrales de Occidente y Oriente (*Commedia dell'arte, Kathakali, Kabuki, etc.*); las que permiten a los actores desligarse del sicologismo realista, para entrar en la construcción de múltiples personajes tipificados y fácilmente reconocibles por el público. Esto se consigue a partir del trabajo minucioso con el denominador común de estas tradiciones: la **Máscara**, que se convierte en herramienta ineludible para ambos directores, y aunque pueda no ser usada en

la representación final del espectáculo, durante el proceso de exploración le permite al actor entrar en terrenos creativos imposibles de explorar de otra manera. Así lo explica el mismo A. Pérez al tratar de definir este elemento fundamental de su propia poética, y que publicó póstumamente la investigadora María de la Luz Hurtado:

Una máscara, una buena máscara, ejecutada por un buen observador del alma humana, sea que creó una nueva representación de un arquetipo humano, sea que continuó la tradición de lo ya encontrado, una buena máscara puesta en el rostro del actor, inmediatamente adquiere vida y movilidad, puesto que contiene todas las tensiones propias de las contradicciones del ser representado, puesto que contiene las particularidades, como tú dices, antropológicas y psíquicas de los personajes. Sería una mala máscara, como sería un mal trabajo actoral, si primara la rigidez, lo general, y la forma no dejara ver el contenido.¹⁷⁹

3.2. Hacia una aplicación poética: “*Ranerías y otras breves maravillas*”.

Tras determinar los puntos convergentes de las poéticas directoriales de Pérez y Mnouchkine, pasamos a la labor práctica de nuestro estudio, la cual consistió en llevar a cabo una puesta escénica en la que pudieramos poner a prueba algunas de las herramientas metodológicas en común, así como otras aplicadas distintamente por uno y otro.

¹⁷⁹ HURTADO M.L. 2015. p 227.

Para llevar a cabo dicha tarea creativa se contó con la compañía de teatro chilena La Calderona¹⁸⁰, que se destaca por investigar y llevar a la escena textos clásicos del Siglo de Oro y del Barroco Latinoamericano. En conjunto con Macarena Baeza, directora general de la compañía, diseñamos un plan de producción mediante el cual logramos financiar el laboratorio de creación del espectáculo denominado “*Ranerías y otras breves maravillas*”, y en el que se contó con un equipo de siete actores profesionales conformado por Mariel Castro, José Chahin, Pablo Dubott, Ornella de la Vega, Daniel Gallo, Javiera Guillén y Ramón Gutierrez; la mayoría de ellos con experiencia previa en el montaje de este tipo de textos. También hicieron parte del equipo creativo del espectáculo, el músico David González, quien hizo las veces de director musical y la diseñadora teatral Valentina San Juan, encargada del diseño integral. Aunque el proceso de creación y puesta en escena de “*Ranerías*” fue llevado a cabo entre septiembre y noviembre de 2011; fue necesario definir con anterioridad un plan de trabajo en torno a los presupuestos creativos y las herramientas metodológicas que se aplicarían en el mismo.

Del presupuesto ideológico y discursivo que habíamos delineado en ambos directores, nos quedamos especialmente con el concepto de un **teatro popular**, hecho para el disfrute de todo tipo de públicos. Como jóvenes artistas deseábamos hablar de nuestras propias vicisitudes para sobrevivir del oficio de

¹⁸⁰ Para ampliar la información sobre la compañía, su trayectoria y montajes, se sugiere ver en línea: www.teatrolacalderona.cl

ser actores, de los obstáculos sociales y económicos que en nuestro contexto implica seguir habitando las tablas, del abandono que aún hoy siguen sufriendo muchos de nuestros cómicos. De una manera casi romántica, creíamos legítimo y relevante compartir con los espectadores la necesidad de luchar por las propias utopías. En consonancia con lo anterior, queríamos desarrollar un proceso de creación colectiva, sin embargo, dadas las complejidades que entraña este tipo de procesos, tuvimos que ajustarnos a las limitantes de tiempo y presupuesto, por ello nos vimos en la necesidad de trabajar con un texto dramático como base para la creación. Dentro de la amplia experiencia de Pérez y Mnouchkine, evidenciamos un nuevo elemento afín: ambos han llevado a escena importantes **textos clásicos**, acción propia de míticos directores como Gordon Craig, Stanislavsky, Meyerhold, Copeau, Vitez, Brook, por citar sólo algunos; pues de todos es sabido que una dramaturgia clásica es siempre soporte sólido para la investigación-creación, una manera efectiva para apartarse del realismo, para adentrarse en la esencia de lo humano y sobretodo un campo fértil para ahondar en la *re-teatralización* del teatro.

En el caso de nuestros directores estudiados, encontramos que los dos emplearon varias de sus estrategias creativas a la hora de abordar los textos clásicos, transformando además cada uno de dichos procesos en un espacio idóneo para el cruce o mestizaje de elementos culturalmente dispares (desde técnicas interpretativas a elementos visuales o sonoros), pero siempre en la

búsqueda de un lenguaje espectacular asequible a cualquier tipo de público, es decir un teatro eminentemente popular.

Por mi formación como actor en la RESAD (España), había desarrollado un gusto especial por el teatro del Siglo de Oro, razón que me llevó a pensar en la puesta en escena de un texto de alguno de los autores emblemáticos de dicho periodo (Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón); sin embargo opté por introducirme en el mundo de los géneros menores de dicho teatro, y específicamente en la posibilidad de montar varios **entremeses**, pero unificándolos en un solo espectáculo y conservando la esencia festiva barroca.

3.2.1. Sobre la Fiestra Teatral Barroca y los entremeses de Juan Rana.

El entremés alcanzó su mayor grado de desarrollo y esplendor en el siglo XVII junto con todas las demás manifestaciones teatrales españolas, sin embargo su origen se remonta a las expresiones teatrales carnavalescas de la Edad Media, y de manera más inmediata, a los *Pasos* creados por Lope de Rueda durante la primera mitad del siglo XVI; éste es considerado el precursor del teatro español y varios estudios en torno a su vida y obra demuestran cuán influenciado estaba por la fértil semilla de la *Commedia dell'Arte* Italiana. De hecho, Lope de Rueda habita sus pequeñas piezas con los llamados personajes *tipos* de la comedia española (el simple o el bobo, el criado listo, el sacristán, el alcalde, el

estudiante, el rufián, pastores, soldados, hidalgos hambrientos, catalanes avariciosos, etc.), entremezclados en acciones de naturaleza burlesca, que sin mayores pretensiones se estructuraban a modo de *“una corta pieza, de trama sencilla, cuyo final cortara la comicidad del contenido en forma rápida y fuera capaz de despertar la hilaridad del público”*¹⁸¹, es decir, tenían la misión de provocar una comicidad sencilla y directa, para apelar a un público eminentemente popular. Sin embargo estos *Pasos* fueron adquiriendo enorme fama y valoración entre todo tipo de públicos (incluidos los cortesanos) mediante las representaciones que por toda la península Ibérica iba realizando el propio Lope de Rueda con su compañía.

Los *pasos* y posteriormente los *entremeses*, utilizaron siempre la prosa (apoyados en los giros del habla cotidiana), sin embargo su escritura se llegó a depurar con las aportaciones de Cervantes, Quevedo y sobretodo de Quiñones de Benavente, este último, aprovechando la admiración generalizada por la ópera y la zarzuela, introduce cantes y bailes en sus entremeses: baile entremesado, entremés cantado; lo que les hizo aún más apetecidos por el público de la época. El mismo Lope de Vega, aunque no los escribió, si los valoró como necesarios entre un acto y otro de los tres que proponía como estructura inamovible de las comedias¹⁸². Y es que los entremeses no solamente permitían ‘rellenar’ estos intermedios, sino que fundamentalmente ayudaban a crear la sensación de tiempo transcurrido en la acción central. De

¹⁸¹ CARDONA A. y FAGES X. 1992. p. 24.

¹⁸² DE VEGA, L. 2003.

esta forma la obra principal acompañada de estas piezas menores (loas, entremeses, jácaras, mojigangas, bailes, etc.) dejaban sin vacíos la representación teatral transformándola en un solo bloque que normalmente terminaba con un baile, derivando el espectáculo en una fiesta. *“De ahí que la unidad por antonomasia de la dramaturgia barroca no sea, para nosotros, ningún género en concreto –tragedia, auto sacramental, comedia de capa y espada– sino la suma de todos ellos, esto es, la Fiesta Teatral”*¹⁸³Barroca.

Es de anotar que ninguna de las piezas menores, mucho menos los entremeses, se quedaban en el mero relleno o pasatiempo durante la representación de la Fiesta, lo prueba el hecho de que en muchos casos los espectadores asistieran a los corrales de comedias con el único propósito de ver estas graciosidades y más específicamente a los comicos que las representaban. Es el caso de **Cosme Pérez** (1593-1672) *“uno de los más fascinantes fenómenos teatrales de nuestro Siglo de Oro”*¹⁸⁴. Este actor iniciado en la representación de roles más serios, saltó a la fama por la interpretación del gracioso por antonomasia de este periodo, **Juan Rana**:

De nuevo nos encontramos merodeando los códigos de la *commedia dell'arte*. Pero a pesar que **Juan Rana** invita a recordar ciertos atributos de Arlequín, lo cierto es que entre ambos existe un abismo cualitativo. El primero es holgazán, ingenuo y cobarde. El segundo es intrigante y diabólico. En **Juan Rana** no hay malicia alguna. Se

¹⁸³ HUERTA CALVO, J. 1999. p 13.

¹⁸⁴ PALLÍN, Y. 2008. p 7.

desenvuelve en un mundo atorbellinado que no comprende, pero contra el que no se rebela. Puede tomar la personalidad de un letrado, un médico, un poeta, y en cualquier situación conservará sus elementales características psicológicas.(...) Ya contamos, pues, con un tipo fijo...¹⁸⁵

Según los especialistas, *Juan Rana* aparece por primera vez y brevemente como un alcalde tonto en una comedia de Lope de Vega (*Lo que ha de ser*, 1624). De ahí en adelante, Cosme Pérez fue perfeccionando su *alter ego* de la mano de distintos capocómicos y sobretodo con la complicidad de Quiñonez de Benavente, el mejor entremesista de la época. Todo ello hizo que formara parte de las más reputadas compañías y su reconocimiento no se limitó a los tablados de los corrales de toda España; sino que además llegó a ser el actor predilecto de la corte de Felipe IV, quien le favoreció frente a acusaciones de prácticas homosexuales (obviamente perseguidas por la Iglesia Católica), llegándole a encomendar asuntos diplomáticos y hasta a otorgarle una pensión vitalicia.

Casi setenta piezas menores (en su mayoría entremeses) fueron escritas exclusivamente para *Juan Rana*, algunas de ellas por célebres autores como Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y el mismísimo Calderon de la Barca. No es de extrañar entonces, que este personaje -con sus cómicas peripecias- se convirtiera en el gancho más efectivo para atraer el público a los teatros, pero

¹⁸⁵ MEDINA VICARIO, M. 2000. Op. Cit. p 70.

sobretudo, que con el tiempo haya pasado a convertirse en ícono del Siglo de Oro Español.

3.2.2. Propuesta Dramatúrgica: una inversión de categorías.

Dada la relevancia histórica de *Juan Rana* y la amplia producción dramática en torno suyo, decidimos centrar nuestra atención en el estudio de esas piezas dramáticas menores, seleccionando algunas de ellas y utilizando la figura del personaje como hilo conductor de una pieza mayor. Es decir, apostamos por romper el orden comprobado de la Fiesta Teatral Barroca, elevando de categoría a las piezas menores y colocándolas en el lugar que normalmente ocupaba la comedia¹⁸⁶ (dividida en sus tres jornadas); organizamos una estructura dramatúrgica que fuera equivalente a la manera como se ordenaba cada una de las partes de dicha fiesta, de tal manera que no traicionáramos ese espíritu gozoso y convivial de sus orígenes.

Así pues, nuestra propuesta tuvo como elemento unificador la figura de *Juan Rana*, quien protagonizaría cada una de las partes/jornadas del espectáculo (en nuestro caso esas partes serían los entremeses). Para el resto del entramado, crearíamos colectivamente pequeñas escenas muy festivas que incluyeran cantos y bailes, pero a partir de textos como **“El arte nuevo de hacer**

¹⁸⁶ Es de anotar que el término “comedia” es aplicado en el Barroco para cualquier creación dramática, independientemente del género específico al que pertenezca.

comedias” de Lope de Vega, **“El viaje entretenido”** de Agustín de Rojas y la **“Loa a Juan Rana”** de Agustín de Moreto. Estos textos poéticos pero repletos de datos históricos, aluden al modo de hacer teatro durante el Siglo de Oro: la manera como se organizaban los cómicos y en qué tipos de compañías, sus peripecias personales, cómo ejecutaban sus representaciones y la ambivalente connotación que de su oficio se podría tener en aquellos tiempos. Todas estas pistas nos permitirían adentrarnos en un juego *metateatral*,¹⁸⁷ para componer una historia en la que un grupo de cómicos errantes, llegaría a la plaza de un pueblo a representar las peripecias de *Juan Rana*.

Después de revisar el estudio realizado por Yolanda Pallín, en torno a los *Entremeses de Juan Rana*¹⁸⁸ y otras compilaciones (como la de Huerta Calvo o la de Arellano y Eichmann) dedicadas al teatro breve áureo español y novohispano, decidimos escoger los siguientes textos dramáticos que presentaremos brevemente:

- a) **Entremés del Poeta**, de Agustín de Moreto. Nos cuenta la historia de un pícaro que se hace pasar por autor de comedias para engañar a una compañía de comediantes y de esta forma alcanzar su mayor bribonada: engañar a los engañadores. Aunque no fue escrito para Juan Rana, tal argumento nos servía para instalar el juego metateatral y de paso acentuar la burla a la vida pretenciosa de los cómicos.

¹⁸⁷ *Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se «autorrepresenta».* (PAVIS, P. 1998a. p. 288)

¹⁸⁸ PALLÍN, Y. 2008. Op. Cit.

- b) **El Hidalgo** (Primera y Segunda parte), ambos entremeses de autor anónimo y los únicos textos que se conservan de una serie temática de cuatro piezas que abordan la tensión existente en la época entre la sencillez de la vida aldeana y la sofisticación de la corte. En estas dos partes vemos a Juan Rana convertirse en Hidalgo y padecer los infortunios propios de quien siendo un simple villano, de buenas a primeras, debe adaptarse a la vida de un caballero rodeado de protocolos y servidumbre que no sabe sobrellevar.
- c) **La brevedad sin sustancia**. pieza breve aurisecular de autor anónimo (casi probadamente americano), que data del siglo XVII y que fue encontrada recientemente en los archivos de un convento en Bolivia¹⁸⁹. Es una parodia toda una representación barroca, en la que un solo actor representaría todas las partes de la comedia: las tres jornadas y las piezas breves previas y posteriores a cada una de ellas.

Todos estos materiales textuales, fueron organizados de forma equivalente a la estructura de la Fiesta Teatral Barroca, dejando unos espacios entre ellos para crear colectivamente la historia de los cómicos errabundos. Así pues, nuestra propuesta dramática para armar el texto espectacular, se sintetiza como se presenta a continuación:

¹⁸⁹ EICHMAN Andrés. 2006.

Escena 1: INTROITO presentación de la compañía

Entremés del Poeta

Escena 2: LOA de Juan Rana

Entremés del Hidalgo (Parte I)

Escena 3: JÁCARA

Entremés del Hidalgo (Parte II)

Escena 4: MOJIGANGA CARNAVALERA

La brevedad sin sustancia

Escena 5: FIN DE FIESTA

Como puede observarse en la gráfica, mediante estas cinco escenas breves pudimos *'afiatar'* las partes que constituían el cuerpo de la *'pieza mayor'* y recrear una historia ficcionada de una compañía de comediantes de la legua¹⁹⁰. Es importante acentuar que durante la investigación dramaturgica previa al proceso de puesta en escena, nos encontramos con la recientemente

¹⁹⁰ La condición errabunda de los cómicos ha sido tópico abordado en distintas ocasiones y por diversos autores. Entre las creaciones más notables en lengua castellana, podemos citar al español José Sanchis Sinisterra con su *"Ñaque, historia de piojos y actores"*, y al chileno Jorge Díaz con *"El jaguar azul"*; ambas estudiadas como referente para nuestra creación.

recuperada “*Brevedad sin sustancia*”, sin duda una verdadera rareza del teatro breve, sobretodo teniendo en cuenta su origen americano. Decidimos entonces incorporar este juguete cómico en la propuesta dramática para el espectáculo, puesto que se convertía en el ejemplo perfecto de la amalgama cultural entre España y el Nuevo Mundo, en el sincretismo paródico de la mencionada Fiesta Barroca, pues en sólo 56 versos, se presenta todo un festejo dramático con sus partes: loa, comedia en tres jornadas con sainete y entremés entre sus partes.¹⁹¹

En definitiva nuestro encuentro inesperado con “*La brevedad sin sustancia*” fue casi como una gloriosa epifanía, puesto que se convertía en la demostración de la existencia de un teatro breve barroco auténticamente latinoamericano y sobre todo, porque esta pieccecita unipersonal significaba un desafío creativo para el equipo, máxime para el actor que personificara a *Juan Rana*, pues sería él mismo quien interpretara este texto vertiginoso.

¹⁹¹ ARELLANO, I. y RODRÍGUEZ, J.A. 2008. 299 p.

3.2.3. El trabajo con los actores.

3.2.3.1. Premisas de Dirección Actoral.

De acuerdo a los hallazgos preliminares en la pesquisa teórica, decidimos abordar las siguientes herramientas metodológicas que se repiten en las poéticas directoriales de ambos directores, y que remiten específicamente al trabajo con los actores:

- a) La preparación: previamente a la puesta en escena y durante la misma, los actores se entrenarían en los fundamentos de distintas técnicas interpretativas, así: una occidental (*Commedia dell'Arte*) y otras orientales (*Bhartanatyam* y *Kathakali*). Estas no sólo servirán como sustento interpretativo sino que permitirán articular la construcción visual del texto en la escena.

- b) La máscara: como herramienta propiciatoria para la indagación escénica, para la comprensión de los tipos y en consonancia, para su reconstrucción. En este caso usaríamos máscaras de la *commedia dell'arte*, permitiendo que todos los actores probaran cada tipo hasta encontrar aquel en el que pudieran 'resonar', y desde el cual lograrán componer un personaje que ocupara un rol específico dentro de la compañía de cómicos.

- c) La improvisación: como estrategia para que los actores jugaran y comprendieran los textos de base (entremeses). Además serviría para explorar y componer las cinco escenas de los cómicos, que son las que dan unidad dramática al espectáculo.
- d) La evidencia: bajo esta premisa, todos los actores propondrían libremente sobre los personajes y situaciones de los textos seleccionados o propuestos por el director. Los hallazgos serían guardados y perfeccionados por el colectivo, luego colocados a disposición de la puesta en escena. De igual manera se configuraría el reparto.
- e) El trabajo con el texto: los clásicos del Siglo de Oro, necesariamente nos remiten al encuentro con el verso como forma estética de la dramaturgia y como vehículo en la construcción de significado a la hora de la puesta en el habla. Por lo tanto se llevaría a cabo un intenso trabajo interpretativo del verso, que garantizara la fluidez y el acercamiento del mismo al espectador de hoy.

En relación a lo anterior y como parte de la impronta creativa del director, se plantearían otras premisas a los actores: la puesta en escena de "*Ranerías* y

otras breves maravillas” estaba concebida para su representación prioritariamente en espacios exteriores como calles y plazas; con la posibilidad de adaptarse a espacios de sala. Por tanto esta condición, sería también planteada a los actores, de tal manera que exploraran el uso de un espacio no convencional, permitiéndose establecer contacto directo con los espectadores y así potenciar el carácter lúdico y festivo que pretendía tener el espectáculo.

Otra consideración a tener en cuenta en el proceso creador por los actores, es que a pesar del origen hispano de los textos y de la estructura dramática, se apostaría por incorporar en la puesta, elementos de diversas culturas, (especialmente de las populares latinoamericanas y otras ancestrales) de tal manera que estas manifestaciones culturales aparentemente inconexas pudieran dialogar en la escena, constituyendo un lenguaje nuevo pero asequible a cualquier tipo de espectador. Todo esto sobre el soporte festivo del carnaval como espacio/tiempo de encuentro, de alteración de las normas y desenfreno de los sentidos; para permitirse el cuestionamiento de la realidad.

3.2.3.2. La Dirección en Acción.

A manera de breve bitácora

El proceso dio inicio con la presentación de la estructura dramática, la lectura de textos teóricos sobre el teatro breve del Siglo de Oro y Juan Rana, algunos

textos teatrales en los que nuestro personaje era protagonista y otros de carácter histórico, pero fundamentalmente, se plantearon las premisas de dirección actoral. Más que un trabajo de mesa, consistía en ponernos de acuerdo en el territorio que empezábamos a explorar y las herramientas que usaríamos para ese propósito.

El trabajo empezó con sesiones de entrenamiento divididas en tres partes: preparación física mediante danza clásica hindú *bharatanatyam* y algunas bases de *Kathakali* bajo la tutoría de la actriz-especialista Ornella de La Vega. Luego se abordaba el estudio de la técnica interpretativa del verso con la maestra Sara Pantoja. Y Finalmente se trabajaba con las máscaras (neutra y de la *commedia dell'arte*) bajo la guía del director Kike Castañeda.

A lo largo de cuatro semanas y de manera muy intensa, los actores fueron aprehendiendo las bases de estas tradiciones o técnicas tan distintas. Apropiar el trabajo rítmico y de segmentación del *bharatanatyam* fue lento y agotador. Las secuencias de movimientos, los desplazamientos llenos de precisión exigía la concentración de los actores al máximo, por lo que repetir se convirtió en una consigna. En esta instancia no había espacio para la creatividad, solo para la imitación y la repetición como método de aprendizaje.

La **máscara** neutra (rostro vendado) fue un total descubrimiento, ninguno de ellos había trabajado antes con este tipo de máscara, lo que supuso no pocas resistencias y al mismo tiempo hallazgos personales para los actores: un cuerpo dilatado y rico en recursos expresivos. Luego cada actor probaría los distintos tipos de la *commedia dell'arte*, algunas máscaras resonarían más en unos que en otros; pero la escasez de recursos era evidente, y a ello se sumaba la necesidad de racionalizar cada acción, lo que sin duda frenaba el juego de la máscara, parece que le tenían demasiado respeto ¿o era miedo? Por eso las probamos con distintos *lazzis*, improvisando situaciones de los entremeses y otras propuestas por el director. Bajo la guía del director musical se fueron aprendiendo algunas canciones para jugar en la escena. Poco a poco, ganaron confianza en sí mismos, se despojaron de sus prejuicios y las evidencias se iban revelando: cada actor encontraba el tipo adecuado para construir su propio personaje, su propio relato, su propia dramaturgia. Incluso cada actor presentó al resto del equipo su propia propuesta visual del personaje. Entre todos fuimos 'bautizando' a cada '*bicho*' (como los llamábamos), los que no eran otra cosa que personajes tipificados así: Ramón sería *Sotavento*, un engreído capitán; Mariel, *Uberlinda* una criada con ínfulas de señora; José un borrachito llamado *Corcho*; David sería *Bandurrio*, el criado músico; Pablo, *Pirincho* el sirviente resentido; Javiera una boba llamada *Balbina*; Ornella una vieja medio bruja llamada *Josefa*; y Daniel un gordo libidinoso y fanfarrón llamado *Cosme*... nuestro futuro Juan Rana.

Una vez encontramos el boceto del personaje-tipo de cada actor, en la quinta semana, empezamos a improvisar escenas inexistentes o sobre un pasado recreado, a partir de las cuales pudiéramos definir las relaciones entre ellos y el rol que jugaría cada uno de los personajes dentro de ese microsistema, que era la compañía de cómicos errantes. Estas nuevas improvisaciones cayeron otra vez en la necesidad de encontrar una lógica a los comportamientos, a las situaciones, a ubicarse en un lugar y un tiempo de la Historia. Esa necesidad realista por encontrar los antecedentes del *'bicho'*, frenaba considerablemente las posibilidades de juego. Debimos entonces incorporar la idea del **carnaval** como matriz *'anticronotópica'* y principalmente como ámbito popular y festivo de los pueblos latinoamericanos (específicamente los de las culturas andinas: Carnaval Puneño, en Perú; las Fiestas de la Tirana en Chile o el Carnaval de Oruro en Bolivia, etc.); este recurso junto a otros como la utilización de refranes, coplas, canciones y bailes populares, nos permitieron instalar la idea de un no-lugar sin tiempo, donde sucedieran los encuentros de esta caterva de cómicos errabundos. Estas estrategias alrededor de lo festivo, están inspiradas en el trabajo llevado a cabo por Mnouchkine en la creación de espectáculos como "1789" o "La Edad de Oro"; pero sobretodo en los universos de montajes de Pérez como "La negra Ester" o "La consagración de la pobreza", donde las líricas populares ocuparon un lugar privilegiado.

Paralelamente, todos los actores seguían entrenándose en la puesta en habla del verso, al tiempo que se aprendían fragmentos de los entremeses. En los entrenamientos, jugábamos entonces con coros a los que añadíamos las secuencias de *bharatanatyam* y *kathakali* pero ejecutadas desde el 'bicho'. El resultado era sorprendentemente teatral: cuando fallaban los coros aparecían los personajes retándose unos a otros, estableciendo relaciones con status bien definidos y actitudes diversas frente al fracaso o al éxito. Parecían una tropa de payasos irremediabilmente condenados a hacer reír. Los presupuestos encajaban de modo magistral e inexplicable. De pronto perdían su condición de hipótesis y adquirían matices de verdades comprobadas: el famoso principio de la **evidencia** se materializaba ante nosotros. Pero faltaba mucho material por trabajar y depurar.

A partir de la sexta semana nos concentramos en definir la dramaturgia de las cinco escenas que funcionaban como 'gozne' de apertura o cierre de nuestra parte principal, o sea los entremeses, que además fuimos montando en paralelo: hacíamos improvisaciones con distintas opciones de reparto, las acciones o recursos que se convertían en hallazgos, se trataban de fijar en partituras de acciones que debían ser jugadas por distintos actores desde su propio *alter ego*, hasta que iban apareciendo las evidencias y poco a poco encontrábamos la solución de cada problema escénico. Todos los lenguajes (interpretativo, musical, visual) apuntaban a construir un universo muy

particular, como una 'realidad paralela' con sus propios códigos pero siempre descifrables y comprensibles para el espectador. Un espectáculo atemporal en el que se podían reconocer ciertas claves o sugerencias a épocas y culturas diversas. Esta parte del proceso fue bastante intensa y vertiginosa, pero se pudo llevar a cabo sin mayores contratiempos porque ya todo el equipo contaba con recursos suficientes para proponer soluciones acordes a esta poética del espectáculo. Fue una etapa de lucidez creativa porque además de manejar un lenguaje común, ahora se había instalado en cada uno de los miembros del equipo una especie de conciencia coral para la escena, lo que no quiere decir que pensáramos igual, sino que estábamos 'co-creando'.

La construcción visual y musical del espectáculo

Aunque estos ámbitos de creación no hacen parte directa de este estudio, nos parece que merece una breve mención a parte, toda vez que también se utilizaron algunos principios o estrategias metodológicas observados tanto en Ariane Mnouchkine como en Andrés Pérez.

Para los dos directores estudiados, el trabajo en torno a los lenguajes que componen el ámbito visual de sus obras (escenografía, vestuario, utilería, etc.); debe surgir necesariamente de la búsqueda creativa de los actores, ir en consonancia con la naturaleza misma de su trabajo puesto que el espacio se convierte en el 'campo de juego' y el vestuario y la utilería en la 'indumentaria' del atleta de las emociones que es el comediante. En este caso, dado que los

actores contaban con unas premisas y que durante el proceso recibieron unos insumos o referentes para la creación de sus personajes, estos condicionantes también iban determinando una estética y una espacialidad.

La proposición hecha por el director en el sentido de jugar al sincretismo de mundos distantes, de culturas distintas, de expresiones vivas de pueblos diversos como puede ser el **carnaval** de los pueblos latinoamericanos con su colorido desbordante y todo ese brillo escandaloso que se emparenta de una extraña manera con el preciosismo del **bharatanatyam** (India) y que contrasta con el oscurantismo del **barroco español**; hizo que pudiéramos a dialogar estéticas aparentemente inconexas para encontrar una plástica muy particular.

Pero si a ello sumamos la condición errante de los personajes, que les obligaba a llevar 'su casa y su teatro a cuestas', entonces nos avocamos a encontrar soluciones muy versátiles para componer el espacio de la representación a partir de los propios personajes (con sus vestuarios, tocados e instrumentos).

En esta labor, a partir de las propuestas de los actores y del director, nuestra diseñadora Valentina San Juan desarrolló un trabajo notable que se evidencia en el registro fotográfico que se anexa a este estudio (ver Anexo No. 3), y del que presentamos un adelanto a continuación:



Función de estreno. 17 nov 2011. Teatro Municipal de San Joaquín. Stgo de Chile.

Según Ariane Mnouchkine *“la música es otro texto, a veces un subtexto, a veces una onda de texto. La otra onda es el cuerpo del actor”*¹⁹². Para Andrés Pérez este lenguaje ocupaba un lugar fundamental porque la música guía al actor hacia las emociones, por ende al espectador también. Por ello siempre privilegió su inclusión en sus montajes desde los primeros ensayos y luego su ejecución en vivo durante las representaciones. Así lo recuerda Gala Fernández, actriz del Gran Circo Teatro entre 1995 y 2001:

Como ya todos saben, la música en vivo fue también una característica del trabajo de Andrés. Me parece que su sentido de la musicalidad atravesaba todos los planos de su creación. En verdad, los músicos y los actores compartíamos no sólo el escenario sino

¹⁹² MNOUCHKINE Ariane. 2007. p.155.

también la acción. Muchas veces, el camino para el descubrimiento de una escena fue el canto, la instrumentación.¹⁹³

Y en nuestro caso, seguir esta pauta metodológica fue otra manera de verificar los principios de trabajo de ambos directores. Nuestro director musical David González, hizo parte de todo el proceso preparatorio actoral, y aunque estaba previsto que tan solo acompañara la interpretación en vivo de la música del espectáculo, finalmente terminamos creando a *'Bandurrio: un personaje que hablaba poco y tocaba mucho'*. Y con él encontramos el comodín de la música, que en todos los casos sirvió para abrir o cerrar escenas, para acentuar momentos o acciones; en definitiva para darle soporte sonoro al montaje de estas pequeñas piezas del Siglo de Oro, pero siempre desde una mirada Latinoamericana y festiva. La presencia permanente en la escena de este músico-actor, nos recuerda a la de los legendarios músicos de “La Negra Ester”. El dilema entonces no consistió en determinar la presencia o no de la música en el espectáculo sino en calibrar el nivel de protagonismo que por momentos podría llegar a tener.

Nuestra *“Ranerías y otras breves maravillas”* se fue planteando como un mundo sincrético de otros muchos, un cruce de caminos estéticos, de teatralidades y por supuesto de sonoridades. Pero hubo un elemento común en todo ello: una clara tendencia hacia lo popular, hacia esa sonoridad contemporánea tan

¹⁹³ FERNÁNDEZ, Gala. 2002.

ecléctica y mestiza, a ese reciclaje y reinterpretación tan propio de los músicos actuales que hoy por hoy reinventan ritmos andinos, la cueca, la ranchera, la cumbia, el huayno... y así lo hicimos.

Para adentrarnos en la construcción del espacio sonoro de "*Ranerías*", el director musical llevo a cabo la preparación específica de todo el elenco, quien con un amplio conocimiento de las musicalidades tradicionales americanas y contemporáneas, apostó por la ejecución instrumental por parte de los actores; utilizando instrumentos populares como la guitarra y la melódica, además de otros autóctonos como la zampoña, flautas, el cajón peruano y percusiones diversas de fácil ejecución como maracas, matracas, palos de agua, etc. De tal suerte que los actores terminaron tocando instrumentos, cantando y bailando; sacando provecho a recursos impensados para la puesta en escena de este tipo de textos. Por ejemplo, la Escena 2 que estaba pensada como una loa a Juan Rana a partir de textos de Agustín de Moreto, terminó siendo una escena cantada, mediante coplas de *trova paisa** en las que se presentaban a los personajes y sus vicios.

Todos estos elementos festivos ayudaron para que nuestra obra fuera acogida por todo tipo de públicos, pero en gran manera se debió al componente musical que tendía puentes festivos y de fraternidad con los espectadores.

* Trova paisa: es un estilo de trova originario del departamento de Antioquia (Colombia). Consiste en unos versos cantados, rimados e improvisados con carácter competitivo entre dos contendientes.

Lo que dicen los actores y lo que vio el director

Presentaremos a continuación impresiones de algunos actores que hicieron parte del proceso creativo de *“Ranerías”*; en las cuales podemos reconocer lo que significó para ellos adentrarse en la comprensión práctica de tradiciones teatrales que desconocían, la manera en que apropiaron dichas herramientas técnicas y las utilizaron en la construcción de unos personajes tipificados, al servicio de la puesta en escena de los textos versificados del teatro aureo.

- **Ramón Gutiérrez:** Una notable preocupación que siempre nos ha rondado en la búsqueda del teatro clásico y que, por cierto, nos visitó de cara a *Ranerías* es descubrir un registro actoral que haga justicia a las marcadas líneas que el texto plantea. Esa inquietud se resolvió cuando el director dispuso nuestro primer acercamiento a una de las más codificadas prácticas del teatro de occidente, la Commedia dell'Arte, la cual inyectó una seguridad particular en muchos de nosotros. De manera muy lúdica entrábamos a escena desde una extraña contradicción: teníamos reglas claras y precisas que dictaban cómo movernos, cómo interactuar, cómo mirar el mundo, pero a la vez, sentíamos una libertad de juego como no recuerdo haber sentido. El ojo de Kike pareció haber visto algo que yo desconocía de mi propio registro personal y actoral y, de pronto, entendí qué me pedía porque apareció invocado por el acto de enmascaramme y entrar a jugar. La Commedia me hizo visitar, por primera vez en mi carrera, algo que hubiera negado tajantemente de mí mismo, y a reírme de ello y a ofrecerlo a un proceso de creación. Sin dejar de lado el increíble ordenamiento estético que nos regaló el código de sus máscaras. Parecíamos haber salido del mismo mundo, un mundo difícil de definir pero imposible de discutir. **(Evidencia)** Cuando nos adentramos en el entrenamiento del Bharatanatyam y del Kathakali nos dejamos permear por la ritualidad intrínseca de estas danzas divinas. Muchos momentos de nuestro diseño, de nuestra partitura, de nuestra propia coreografía parecen ser bellísimos hijos del matrimonio entre la Commedia dell'Arte y el arte escénico de la India.

Ramón Gutiérrez es un actor formado en la Universidad Católica, y si bien llegaba a este proyecto con una sólida formación interpretativa del texto clásico desconocía las posibilidades creativas que ofrece al actor, el trabajo con los tipos de la *commedia dell'arte*. Durante el proceso de exploración con las máscaras, se encontró con la del Capitán, a partir de la cual fue construyendo su personaje al que llamamos *Sotavento* y que terminó siendo el jefe fanfarrón de la compañía de los cómicos ambulantes. Su preparación en artes marciales y en pantomima, sumadas al entrenamiento basado en tradiciones escénicas orientales, abrieron el camino para que Ramón encontrara los recursos precisos que enriquecieron la kinética de su personaje sin atender contra el tipo italiano, llegando a crear una especie de '*capitano-samurai-castellano*', completamente auténtico y comprensible dentro de este universo '*ranero*'.

- **Daniel Gallo:** creo que como experiencia, una de las cosas más interesantes para mí en el montaje de *Ranerías*, es la sensación de estar navegando en un proceso absolutamente coherente: desde la manera como se abordó el entrenamiento, las improvisaciones, la inserción del texto, la inserción de las canciones, hasta llegar a las presentaciones en la calle. Desde los primeros ejercicios en que estábamos inducidos por el director, íbamos recogiendo materiales (**evidencias**) que surgieron en la exploración y con los que finalmente trabajamos la puesta en escena. No sé cuánto de manipulación consciente o inconsciente había de parte del director, pero creo, que es uno de los procesos más armónicos que yo he tenido como actor, desde el primer ensayo hasta las últimas presentaciones. (...) Creo que todo ese proceso de investigación con la máscara se acopla muy bien con el texto tan arcaico que se nos presentaba, que es de una distancia espacial y temporal enorme. Ese trabajo facilitó el entendimiento del texto por parte de los actores y por supuesto, también de los espectadores. (...) Es súper interesante cómo se fue demostrando en las experiencias,

sobretudo en la calle, que la gente sí podía conectarse con ese humor barroco, gracias a los cuerpos y las relaciones construidas por los actores; así se fue facilitando la entrega del texto tan complejo y aparentemente lejano.

Daniel Gallo es actor y director, además de profesor de actuación y verso en la Universidad Católica. Era el veterano del grupo y aunque podría haber echado mano de los recursos que ha ido acumulando a lo largo de su carrera, se abrió a explorar y crear a partir de las tradiciones teatrales propuestas para tal fin. Pudo desarrollar distintos tipos de *zannis*, no obstante apuntó a la creación de un bicho que se aproximara a los registros visuales del cómico Cosme Pérez, es decir, a *Juan Rana*. Con la ayuda de la máscara del doctor y una fuerte caracterización externa, esbozamos un tipo lleno de ademanes refinados basados en mudras hindúes, que lograba ser ligero, suave y a la vez torpe e imponente. Este sería nuestro protagonista: un cómico gordito y homosexual, lleno de una picardía que conectaba fácilmente con los espectadores.

- **Javiera Guillén:** el proceso de creación de *Ranerías* fue como volver a la escuela, porque a excepción de los entremeses, o del teatro clásico barroco, todo era nuevo: el trabajo con las máscaras de la commedia dell'arte, el clown, el entrenamiento con kallariPAYATU y el bharatanatyam, los conocía de oídas pero otra cosa distinta fue experimentarlos. Abordar cada una de esas disciplinas se convertía en un descubrimiento, pero tal vez el mayor de todos, lo más sorprendente, fue ese *cóctel* tan original que se formaba al juntar técnicas aparentemente distintas. Como que encajaban con toda naturalidad, se convertían en complemento perfecto generando una nueva estética que hacía de la obra una pieza teatral de belleza única. Además todo el proceso fue muy placentero, muy cómodo. Kike fue dándonos las herramientas y la libertad que necesitábamos para construir nuestros personajes (no creo que mi

'Balbina' hubiese llegado a existir en otro universo que no fuera el de *Ranerías*). Su dirección consistía más en provocar que en indicar. Nos animaba constantemente a probar cosas distintas en cada improvisación, a arriesgarnos incluso con las ideas más absurdas, que casi siempre funcionaban de manera **evidente**. Nos guiaba como jugando un juego de «niños-adultos», por lo que cada encuentro de trabajo se convertía en una fiesta repleta de cantos y bailes. Esa misma alegría era la que nos permitía conectar tan fácil con cualquier público.

Javiera Guillén, es actriz egresada de la Universidad Finis Terrae, donde además es profesora de voz y verso. Hace evidente en su reflexión el carácter gozoso que tuvo este proceso de creación, en el que a pesar de estar vinculando técnicas diversas, se logró jugar creando una “estética nueva y única”; la que precisamente se convierte en una matriz que da origen a su personaje llamado *Balbina*, una jovencita medio tonta que ama comer chocolates y jugar con sus muñecas. En el caso de este personaje no podríamos establecer una relación directa con algún tipo italiano, pero era evidente que pertenecía a este universo particular en tanto cumplía un rol dentro de la dramaturgia del espectáculo y en la construcción del relato.

Si revisamos con detenimiento, en estos testimonios encontramos claras coincidencias con las apreciaciones de los actores de Pérez o Mnouchkine. Por lo que podemos concluir que en este caso, también se logró establecer entre el director y los actores, un espacio de confianza, de fe mutua; en el que pudieron permearse por las premisas del uno y los hallazgos de los otros. El hecho de adentrarse conjuntamente en el juego de amalgamar técnicas distintas (y

desconocidas para la mayoría), permitió configurar un mismo lenguaje de creación, pero sobre todo abrió el espacio para correr el riesgo de dar rienda suelta a la imaginación, para dejarse llevar y sorprenderse. Es decir, la dirección actoral se centró en propiciar, acompañar y provocar, interviniendo el proceso actoral in situ, de tal modo que los personajes fueran apareciendo en esa dialéctica creativa que cada vez se iba afinando, hasta llegar a lo evidente.



Ranerías
y otras breves maravillas

Tenemos el agrado de invitarles a la obra
Ranerías y otras breves maravillas,
basada en textos de Agustín de Moreto y otros anónimos, en
versión y dirección de Kike Castañeda.
Esta obra es el primer montaje del proyecto
Teatro La Calderona por Chile: en las huellas de los fundadores del
teatro universitario, Proyecto Fondart Bicentenario 2011-2013.
Las funciones se realizarán en diversas comunas
de la Región Metropolitana.

TODAS LAS FUNCIONES SERÁN GRATUITAS.

SAN JOAQUÍN
Jueves 17 y viernes 18 de noviembre, 20.30 hrs,
TEATRO MUNICIPAL, Coñimo N° 286,
sector Las Industrias con Departamental
Sábado 19 de noviembre, 20.30 hrs.
COLEGIO PROVINCIA DE ÑUBLE, Silva N° 528
Domingo 20 de noviembre, 12 hrs,
PLAZA SALVADOR ALLENDE,
Los Copihues con Alcalde Pedro Alarcón, La Legua.

EL BOSQUE
Sábado 26 de noviembre, 19.30 hrs.
CENTRO DE SALUD FAMILIAR DR. MARIO SALCEDO,
Psje. Mar Báltico N° 13.256 con calle Las Parcelas,
pob. Lo Blanco Norte
Sábado 10 de diciembre, 20.30 hrs.
ANFITEATRO CENTRO CÍVICO Y CULTURAL,
Eleuterio Ramírez 10.264 (frente a Plaza Lo Lillo).

PEDRO AGUIRRE CERDA
Domingo 27 de noviembre, 20.30 hrs.
PLAZA OSCAR BONILLA, Calle Maya con 12 Norte,
población José María Caro.

LO PRADO
Sábado 3 de diciembre, 20 hrs.
TEATRO CASA DE LA CULTURA,
General Bonilla N° 6100, ex Mundo Mágico.

CERRILLOS
Domingo 4 de diciembre, 20.30 hrs.
PLAZA GABRIELA MISTRAL,
Calle Félix Margoz con Gabriela Mistral
Domingo 11 de diciembre, 20.30 hrs.
MULTICANCHA, Calle Aeropuerto Pucón con calle
Diputado Angel Fantuzzi, Villa Portal Vicencio.

LA CRANJA
Sábado 17 y domingo 18 de diciembre, 20 hrs.
ESPACIO MATTA, Santa Rosa N° 9014,
Metro Santa Rosa (Línea 4).

Más información en www.teatrolacalderona.cl

 COMPañÍA DE TEATRO
LA CALDERONA POR CHILE EN
LAS HUELLAS DE LOS FUNDADORES
DEL TEATRO UNIVERSITARIO.
PROYECTO FONDART
BICENTENARIO 2011-2013

 Gobierno
Regional de
La Región de
Los Ríos
Comuna de San
Joaquín

Folleto publicitario con la información de la itinerancia por las comunas de Santiago de Chile.

“Ranerías y otras breves maravillas” fue estrenada el 17 de noviembre de 2011 en el Teatro Municipal de San Joaquín, para *itinerar* posteriormente por distintas comunas de la periferia santiaguina, presentándonos en plazas, calles, centros culturales, estacionamientos, consultorios médicos y hasta en improvisados teatros de muy diversa catadura. Porque nuestro deseo era *“Hacer teatro para los espectadores, recogiendo el legado de los fundadores del teatro universitario en Chile y de Andrés Pérez Araya”*¹⁹⁴.

A lo largo del casi mes y medio de funciones, como es natural, el espectáculo se fue afinando en el encuentro con el público, los actores lograron aparejarse como colectivo y sobretodo desarrollar un particular sentido de la escucha para incorporar a la función las diversas e insospechadas reacciones de los espectadores. Este diálogo «espectáculo-espectador», dejó de ser un proceso meramente intelectual o apreciativo para convertirse en encuentro real, en espacio *convivial* de juego y de fiesta.

El día 29 de diciembre de 2011 se llevó a cabo una función de la obra en la Sala Agustín Siré¹⁹⁵, del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, como parte del proceso académico de este Magister. A dicha función asistió una Comisión de Evaluación del Proyecto Creativo, conformada por los maestros Abel Carizo-Muñoz, Iranio Chávez, Marco Espinoza y Jesús Codina (asesor práctico de esta investigación); quienes de manera generalizada

¹⁹⁴ 2011. La Tercera, Santiago de Chile, 16 noviembre. Cultura.

¹⁹⁵ La misma Sala donde se llevó a cabo la puesta en escena de “La negra Ester” en 1988.

destacaron el espíritu festivo del espectáculo, en el que sobresale la teatralidad y el dinamismo de la puesta en escena. Así mismo, anotaron que fue un gran acierto el sincretismo de tradiciones y culturas a nivel interpretativo, estético y musical, en tanto se lograba construir una atmósfera mágica pero con resonancias muy populares.



Última Función. 29 diciembre 2011. Sala Agustín Siré. Dpto. Teatro Universidad de Chile.

Para finalizar, presentamos extractos de las impresiones particulares de los miembros de la Comisión Evaluadora, expuestas durante una reunión¹⁹⁶ de devolución al estudiante, como parte del proceso de académico:

Marco Espinoza: «Con vestuarios de gran calidad, propios de la textura cómica y acordes a las situaciones, sorprende la variedad y riqueza de la propuesta en la mixtura de materiales evidenciando la propuesta híbrida y de mestizaje. Todos ellos, más el improvisado tablado, realizado básicamente a través de utilerías y alfombras, sorprenden por su constante transformación y pertinencia dramática y escénica. En este aspecto, es necesario señalar que la visualidad del espectáculo claramente se acerca a las diversas propuestas que el Gran Circo Teatro y Andrés Pérez llevaban a cabo, transformando el escenario y el espectáculo en su totalidad en una fiesta popular (...) Desde otro punto de vista, existe una gran pericia por parte de Castañeda en la apropiación de la poética del Siglo de Oro español, basado en las compañías de cómicos propios de esa etapa, ya que es posible apreciar los roles y tipos característicos de las agrupaciones de la época, lo que denota el trabajo de investigación realizado (...) En este sentido, es notable el rescate de estos textos dramáticos y de la claridad estilística de la puesta, la que a pesar de trabajar con variadas técnicas tales como el kalaripayatu, la commedia dell'arte y el kathakaly, entre otros, sostiene la idea del espacio de la fiesta teatral barroca, a la luz de una compañía de teatro itinerante. En general, el espectáculo se sostiene por el ritmo vertiginoso de las actuaciones (...) Sin embargo, las propuestas actorales también adolecen de la claridad en la emisión del texto. Ya es una dura tarea acercar los clásicos al público común y corriente, y más aún lo es con textos dramáticos en verso.»

Jesús Codina: «Lo primero que llama la atención de este montaje desde su comienzo es su riqueza en lo que a elementos de teatralidad se refiere (...) Pero la riqueza de los signos no se hayan solo en la cantidad sino en la calidad y en la procedencia de los mismos. Los ingredientes teatrales abarcan desde la Música Popular Latinoamericana hasta el kathakaly o el barathanatyam pasando por la Commedia dell'Arte. Todo un

¹⁹⁶ EVALUACIÓN DE PROYECTO CREATIVO “Ranerías y otras breves maravillas”. 12 febrero 2012. Santiago. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magister en Artes con mención en Dirección Teatral.

trabajo muy bien estudiado y logrado con la idea de unir las viejas tradiciones escénicas de Oriente y Occidente, coherente a su vez con la base teórica de la tesis de Carlos Enrique Castañeda que tiene que ver con la influencia de Arianne Mnouchkine en el trabajo de Andrés Pérez. Pura Fiesta Barroca cuyos protagonistas no son los actores sino los espectadores a los cuales siempre se les está apelando y llamando la atención para que no olviden que eso es teatro y está siendo representado para ellos. (...) Comentario también merece la galería de personajes presentados cada uno trazado y creado con tal cuidado que son un mundo en si mismos independientes los unos de los otros con el único elemento en común de la gran originalidad y el esmerado trabajo. Resultado que no se hubiera podido lograr si el Director no hubiera llevado a cabo tan excelente elección de elenco.

El vestuario es sorprendente. Un placer para la vista por su diseño, colorido y calidad y variedad de las telas, lo que hace que los personajes crezcan aun más. Uno de los elementos que me atrevería a criticar se haya en las propias virtudes del espectáculo. La cantidad de signos teatrales son tan cuantiosos que a veces llegan a abrumar por su numerosidad, aunque también soy crítico con mi propio comentario pues considero que este espectáculo diseñado para ser representado en la calle puede verse alterado en su percepción al ser escenificado en una sala cerrada. El déficit textual a mi juicio sobre todo del primer entremés tiene también la virtud de presentar a Carlos Enrique Castañeda como un Director Teatral con conciencia de tal, que emerge más allá de los corsés de la palabra y que puede brillar con su maestría por encima de las carencias textuales.»

Iranio Chávez: «Maravilloso espectáculo, en el que se construye una atmósfera mágica, pero evidentemente latinoamericana, garciamarquiana. Es como un cuento para niños grandes. La composición plástica, la recreación del espacio y los elementos, me recordó la capacidad que tenía Pérez de colocar objetos cotidianos en la escena y transformarlos en algo bello (...) Resultaba muy agradable seguir a los actores-músicos en la interpretación de sus personajes cargados de una magia y belleza muy particulares. Sin embargo, en este juego metateatral que propone el espectáculo, el paso del personaje actuante al personaje actuado a veces resultaba incoherente (...) Se hace evidente que el espectáculo estaba fuera de su contexto natural, es decir, la calle. Tal vez por ello, en el caso de esta función de sala, se debió dosificar el ímpetu de la energía de los actores, sobretudo hacia el final del espectáculo. (...) Hay un sincretismo muy bien logrado ente la cultura propia del director y las adoptadas.»

Abel Carrizo-Muñoz: «Ranerías es un espectáculo coherente y cohesionado, en el que se nota la mano de un director serio que va definiendo una poética muy personal. En él logra construir un universo con su propia lógica y estética, atravesada por un ámbito de fiesta permanente, lo que a veces interfiere en la comprensión del texto y acentúa la grieta entre las palabras y la acción, es decir, queda 'al debe' la emisión del texto por parte de los actores, tal vez por la caracterización de los personajes, sustentada en la acción casi frenética.»

De las anteriores apreciaciones, podemos inferir que el espectáculo "*Ranerías y otras breves maravillas*" logra dar cuenta de una teatralidad innegable, en la que se privilegia el componente de la interpretación gestual por parte de los actores, lo que por momentos incluso entorpece la comprensión misma del texto. Por otra parte, se valora positivamente el particular maridaje que se logra entre referentes culturales diversos que se funden en la construcción de un lenguaje y una estética eminentemente popular y festiva.

CONCLUSIONES

Antes que nada quisiéramos evidenciar que la presente investigación se inició hace ya varios años. Que durante ciertos periodos estuvo detenida en función de distintas circunstancias vitales del investigador, más sin embargo no podríamos considerar a estos como “tiempos muertos” dado que de una u otra manera, se aprovecharon estos intervalos para revisar y profundizar en conceptos, procesos y prácticas creativas vinculadas a la misma. Pero además, durante dicho tiempo se pudo realizar un levantamiento bibliográfico considerable lo que sin duda ha dado solidez a cuanto aquí se ha planteado; también se logró establecer vínculos con actores, directores y artistas escénicos en general, que tuvieron contacto directo con uno y otro director estudiado. Tal vez lo más significativo se dio en enero de 2012, cuando la compañía Théâtre du Soleil visitó Chile en el marco del FITAM de ese año; en dicha ocasión tuvimos la oportunidad de ver su espectáculo “Los naufragos de la loca esperanza”, asistir a algunos encuentros y charlas con miembros de su equipo, e incluso se pudo participar en un taller de actuación¹⁹⁷ liderado por la misma Ariane Mnouchkine y varios de sus actores, logrando de esta manera, conocer de primera mano su práctica artística y pedagógica.

¹⁹⁷ TALLER DE ACTUACIÓN CON ARIANE MNOUCHKINE. 25 al 27 de enero de 2012. Santiago. Centro Cultural Chimkowe – Peñalolen. Organizado por FITAM.

Así pues, después de leer, escuchar, observar, reflexionar, comparar y finalmente probar las herramientas que dan identidad a las poéticas de Ariane Mnouchkine y Andrés Pérez, podemos decir que tenemos elementos suficientes para concluir sobre sus vínculos y posibles trasvases ideológicos, pragmáticos y estéticos; pero sobretodo para determinar cuáles son los principios a partir de los que ambos directores abordan la preparación de sus actores y dan respuesta al problema de la actuación como eje de la creación teatral.

Lo primero que importa establecer con claridad, es que si bien Pérez reconoce a Mnouchkine como su maestra y valora su paso por el Soleil como un proceso de aprendizaje indiscutible; mal haríamos en plantear que el chileno se limitó a copiar o a utilizar elementos de la poética directorial de la francesa. Antes bien debemos enfatizar que si Pérez viaja a Paris es con la intención de conocer aquellas teatralidades que pudieran esclarecer algunas de sus sospechas no solo desde una perspectiva puramente técnica como creador escénico, sino también como persona. Y es que Pérez no viaja con los bolsillos vacíos, lleva consigo la formación y los aprendizajes de un joven director, actor, bailarín y dramaturgo prometedor, además de una experiencia de vida que fácilmente superaba a cualquiera de su generación. En el Soleil halló el lugar perfecto para fortalecer esas herramientas y un ideario que antes estaba compuesto de borrosas intuiciones, fundamentalmente en lo relativo a la vida creativa en colectivo. Encontró en Ariane Mnouchkine la guía que necesitaba para reafirmar

su necesidad de hacer un teatro bello, con contenido, discursivo y popular. Es decir, se inspiró y nutrió de la poética de ella para crear la suya propia, para emprender su propio camino. Pérez toma de Mnouchkine, lo que a su vez ella había bebido de las tradiciones orientales y de sus maestros europeos, pero lo pasa por su propio filtro para reconvertirlo y utilizarlo en la creación de una teatralidad decididamente latinoamericana. O de otra manera, Pérez se convierte en tierra fértil donde la semilla de Mnouchkine da frutos insospechados, toda vez que esa renovación provocada por él en el teatro chileno del siglo pasado, es la que sirve para instalar el nombre de la directora francesa en este ámbito de Sudamérica, pues en gran medida, es a través de esos logros de Pérez que se reconoce y legitima la propuesta artística de Mnouchkine y su Soleil. De otra forma, ¿cómo se puede explicar la enorme valoración de que hoy goza la directora y su compañía en Chile? Prueba de ello son las recientes visitas al país, la última de las cuales, en 2015, para la realización de su “Escuela Nómada, se convirtió en un acontecimiento casi sobredimensionado. ¿Qué hubiese pensado Pérez de todo ello?

Podemos aseverar entonces, que en este trasvase poético Andrés Pérez no se limita a copiar ‘la fórmula’ creativa de Mnouchkine o a reproducir elementos de su poética directorial; sino que logra ir más allá delineando su propia poética, emprendiendo su propio camino creativo. Eso es lo que se puede reconocer en las experiencias artísticas y pedagógicas que lideró, pero sobretudo en las

obras que produjo con su Gran Circo Teatro, durante los años posteriores a su paso por el Soleil hasta su muerte prematura.

Pérez podría haberse quedado en Francia y desarrollar su carrera artística bien bajo la cobertura de su maestra o por fuera de ella, pero siempre con la tranquilidad de un contexto social, cultural y económico más favorable. Sin embargo, decidió regresar a Chile porque se reconoce *'habitante de esta geografía'*, porque es aquí donde siente que puede y debe crear libremente, porque está convencido que es acá donde tiene cosas por decir, donde puede transformar pensamientos y realidades a través de su arte. Y en todo ello hay una evidente distancia con su maestra: la lucha de Pérez no es metafórica, no es solamente ideológica. Es una pelea real por ganarse un espacio para la creación y la transformación social. Pérez opta por volver a un Chile que aunque democrático, se encuentra preso en sus prejuicios aún conservadores. Sabe que acá nunca dejará de ser un *'negro curiche'*, un homosexual, un transgresor de la norma, y sin embargo opta por enfrentar esta realidad hostil desde su militancia teatral. Eso lo podemos reconocer en su última creación, "La huida", en la cual toca elementos autobiográficos, no solamente porque aborda la discriminación homosexual de un Chile intolerante, sino que evidencia la estigmatización sufrida por quien se atreve a salir del cauce normativo de esta sociedad legalista pero de doble estándar. Una dinámica bien conocida por ese Pérez que como artista abrió las fronteras culturales de su país y lo representó innumerables veces en lugares donde nunca antes se oyó una

cueca; y que sin embargo como gestor nunca consiguió el respaldo institucional o corporativo para afianzar su proyecto artístico en su propio país. En todo ello hay una postura muy personal, un postura divergente pero consecuente que se traduce en un legado innegable, sintetizado en su “Manifiesto-Testamento Poético, Estéticas de la Conmoción”¹⁹⁸ publicado recientemente; el cual nos hace pensar, que de no haber desaparecido Pérez, de seguro hoy nos encontraríamos con un maestro más que consolidado.

Sobre la puesta en escena de “Ranerías y otras breves maravillas” como ejercicio de creación y aplicación de los recursos poéticos reconocibles en los dos directores estudiados; podemos decir que conseguimos aproximarnos a una comprensión más profunda y precisa que la adquirida en el levantamiento conceptual o teórico de la investigación. Sin embargo, dicha asimilación de las herramientas aplicadas no dejó de estar atravesada por la sospecha de estar construyendo al mismo tiempo una propia poética. Porque pudimos incorporarlas pero siempre desde la interpretación e intereses personales para la creación escénica. Así pues, los elementos convergentes en términos ideológicos quedaron por fuera de la creación del espectáculo y nos centramos en la aplicación de las coincidencias poéticas a nivel estético (composición plástica y musical del espectáculo) y a nivel técnico para la preparación y

¹⁹⁸ HURTADO, M.L. 2015. p. 219-227.

dirección actoral (entrecruce de tradiciones teatrales, trabajo con la máscara, y la intervención in situ del proceso creativo del actor).

Creemos que el espectáculo como resultado de esta investigación, logra dar cuenta de las fuentes poéticas que inspiraron y orientaron el proceso creativo, sin embargo no nos atrevemos a asegurar que alcanzáramos a decantar las metodologías de cualquiera de los dos directores, sería pretencioso por nuestra parte establecer una formulación en ese sentido. Porque para llegar a dicha comprensión se requiere acceder de manera directa al trabajo práctico, dinámico e íntimo de los directores con sus compañías; sólo de esta manera pueden ser superados los territorios ignotos que hacen parte de este estudio y que han sido suplidos por nuestra intuición e imaginación.

Aunque aparentemente, estos principios sobre los cuales hemos trabajado, son transversales a múltiples prácticas teatrales y poéticas directoriales; podemos afirmar que existen unas particularidades en el uso que de ellos hacen Pérez y Mnouchkine, toda vez que están impregnados de sus personalidades, lo que les convierte en metodologías exclusivas a las que resulta difícil acceder por la mera indagación académica. Evidenciándose de esta manera una fractura entre el registro histórico o documental, frente a la experiencia viva de quienes con ellos crearon y de quienes disfrutaron sus espectáculos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO Ignacio y EICHMANN Andrés. 2005. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (Colección del Convento de Santa Teresa)*. Madrid: Iberoamericana – Frankfurt: Vervuert. 481p.
- ARELLANO, I. y RODRÍGUEZ, J.A. (Eds.). 2008. *El teatro en la Hispanoamérica Colonial*. Madrid. Iberoamericana. 474p.
- BUENAVENTURA, Enrique. 1985. *Notas sobre dramaturgia. Dramaturgia del Actor*. Cali. Publicación Teatro Experimental de Cali. 63p.
- BARRANGER, Milly. 1995. *Theatre: A way of seeing*. Fourth edition. California-USA. Wadsworth Publishing Company. 416p.
- CARDONA A. y FAGES X. 1992. *La innovación teatral del Barroco*. Madrid. Editorial Cincel Kapelusz. 95p. (Cuadernos de Estudio N°10 – Serie Literatura)
- BRADBY, David. 1990. *Le Théâtre Français Contemporain 1940-1980*. Paris. Presses Universitaires de Lille. 415p.
- DE MARINIS, Marco. 1997. *Comprender el teatro*. Buenos Aires. Editorial Galerna. 287p. (Colección Teatrológica)
- DE TORO, Alfonso y PÖRTL, Klaus. 1996. *Variaciones sobre el teatro latinoamericano*. Madrid. Iberoamericana. 247p.
- DE VEGA, Lope. 2003. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. [En línea] Edición de Juan Manuel Rozas. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>>
- DEL CAMPO, Alicia. 1997. “Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en *El Desquite*”. EN: VILLEGAS, Juan (Ed.). *Del escenario a la mesa de la crítica*. Irvine, CA. Ediciones de Gestos. pp. 137-145.
- DIEGUEZ, Ileana. 1996. “Hacia otro rostro: viaje a la máscara”. EN: CEBALLOS, Edgar (Ed.). *Pedagogía y Experimentación en el Teatro Latinoamericano*. México. Escenología / Casa del Teatro. pp. 367-398.
- DUBATTI, Jorge. 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires. Editorial Atuel. 190p.

- . 2007. *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires. Editorial Atuel. 223p.
- . 2008a. *Cartografía Teatral: Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires. Atuel. 217p.
- . 2008b. "El teatro es, durante algunas horas, una utopía": entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores. [En línea] La revista del CCC. Enero / Abril 2008, Edición N° 2 / Año 1. <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/41/>>. [citado 2008-06-22]
- EANDI María Victoria. 2014. "El Actor Medieval y Renacentista". EN: DUBATTI, Jorge (Ed.). *Historia del Actor: De la escena clásica al presente*. Buenos Aires. Editorial Colihue. pp. 45-80.
- ECHEVARRÍA, Rocío. 2014. *La Divina Comedia del Arte*. México. Ediciones El Milagro. 173p.
- FERAL, Josette. 2010. *Encuentros con el Teatro del Sol y Ariane Mnouchkine*. Buenos Aires. Ediciones Artes del Sur. 120p.
- FERNANDEZ DE VALBUENA, Ana Isabel. 2006. *La comedia del arte: materiales escénicos*. Madrid. Espiral-Fundamentos. 255p. (Biblioteca Temática Resad)
- FREIXE Guy. 2014. *La Filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine*. Paris. Editions de l'Entretemps. 314p.
- FO, Darío. 1998. *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa. Editorial HIRU. 474.p
- GARCÍA LORENZO, Luciano (Ed.). 2005. *La construcción de un personaje: El Gracioso*. Madrid. Editorial Fundamentos. 459p. (Colección Arte – Monografías RESAD)
- GARCIA, Santiago. 2002. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá. Ediciones Teatro La Candelaria. Volumen II.
- GUERRERO DEL RIO, Eduardo. 2003. *Acto Único, directores en escena*. Santiago. RIL Editores. 211p.
- HERMENEGILDO, Alfredo (Ed.). 1998. *Teatro Español del Siglo XVI*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. 357p. (Clásicos de Biblioteca Nueva)
- HUERTA CALVO, Javier (Ed.). 1999. *Antología del Teatro Breve Español del Siglo XVII*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. 441p. (Clásicos de Biblioteca Nueva)

- HURTADO, María de la Luz. 2015. *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra*. Santiago de Chile. Ocho Libros Editores. 236p.
- LECOQ, Jacques. 2001. *El cuerpo poético. Una enseñanza sobre la creación teatral*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio. 186p.
- MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William. 2004. *Las Edades de Oro del Teatro*. Novena reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica. 347p.
- McKENDRICK, Merveena. 2003. *El Teatro en España (1490 – 1700)*. Segunda Edición. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta, Editor. 351p. (Colección Medio Maravedí).
- MEDINA VICARIO, Miguel. 2000. *Los géneros dramáticos*. Madrid. Editorial Fundamentos. 158p. (Ensayos y Manuales RESAD).
- MEYERHOLD, V. E. 1998. *El Actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. 5ª Edición. México. Escenología. 316p.
- MNOUCHKINE, Ariane. 1988. "Le masque: une discipline de base au Théâtre du Soleil". En: ASLAN Odette y BABLET Denis (Eds.). *La Masque, du rite au théâtre*. Francia. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique. p 231-234.
- -----. 2007. *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pasquod*. Buenos Aires: Atuel. Montevideo: Trilce. 195p.
- NICOLL Allardyce. 1977. *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la Commedia dell'Arte*. Barcelona. Barral Editores. 231p.
- OLIVA, César y TORRES, Francisco. 2005. *Historia Básica del Arte Escénico*. 8ª Edición. Madrid. Editorial Cátedra. 521p.
- PALLÍN, Yolanda (Ed.). 2008. *Entremeses de Juan Rana*. Madrid. Espiral-Fundamentos. 238p. (Biblioteca Temática Resad).
- PAVIS, Patrice. 1998a. *Diccionario del Teatro*. Barcelona. Editorial Paidós Ibérica. 558p. (Colección Paidós Comunicación)
- -----. 1998b. *Teatro Contemporáneo: Imágenes y Voces*. Santiago de Chile. LOM Ediciones / Universidad ARCIS. 229p.
- PAVIS, P. y ROSA G. 1994. *Tendencias Interculturales y Práctica Escénica*. México. Grupo Editorial Gaceta. 351p. (Colección Escenología).

- PELLETTIERI, O. y ROVNER, E. (Eds.). 1995. *La Puesta en escena en Latinoamérica*. Buenos Aires. Editorial Galerna. 143p.
- PEREIRA P., Sergio. 1998. "Prácticas teatrales innovadoras en la escena nacional chilena". EN: DE TORO F. Y DE TORO A. (Eds.). *Acercamientos al teatro actual (1970 – 1995)*. Madrid: Iberoamericana – Frankfurt: Vervuert. pp. 137-149.
- PIÑA, Juan Andrés. 1998. *20 Años de teatro chileno 1976-1996*. Santiago. RIL Editores. 261p.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola. 2007. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, CA. Ediciones de Gestos. 223p. (Colección Historia del Teatro 10).
- QUILLET, Françoise. 1999. *L'orient au Théâtre du Soleil*. Paris. L'Harmattan. 327p.
- RUÍZ, Borja. 2012. *El Arte del Actor en el Siglo XX*. 2ª Edición. Bilbao. Editorial Artezblai. 546p.
- SANCHEZ, José A. 1999. *La Escena Moderna. Manifiestos y Textos sobre teatro de la época de las Vanguardias*. Madrid. AKAL Ediciones. 287p.
- VILAR, Jean. 1956. *De la tradición teatral*. Buenos Aires. Ediciones Leviatán. 159p.
- VILLEGAS, Juan. 2000. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, CA. Ediciones de Gestos. 229p. (Colección Teoría 2).
- 2005. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires. Galerna. 325p. (Colección Teatrología).
- ZEAMI. 1999. *Fushikaden, Tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas Noh*. Madrid. Editorial Trotta. 300p.
- ZEGERS, María Teresa. 1999. *25 Años de teatro en Chile*. Santiago de Chile. Publicación Departamento de programas culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación. 318p. (Serie 20 años)

Revistas Especializadas:

- APUNTES Revista. Santiago de Chile. Nº 98, 101, 103, 104, 107, 111, 115, 119/120, 122.
- ASSAIG DE TEATRE. Barcelona. Nº 33 – 34.
- CONJUNTO. Revista de Teatro Latinoamericano. La Habana. Nº 112 – 113

- GESTOS. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico. Irvine – USA.
- L'AVANT-SCÈNE THÉÂTRE. Paris. Juillet 2010. N° 1284 – 1285.
- MÁSCARA. México DF. Año 4 N° 19-20. Oct 94 –Oct 95.
- PRIMER ACTO. Madrid. N° 293.

Artículos de Diarios y Revistas:

- ASENJO, Andrés. 1987. *La confianza de un Gandhi chileno*. Revista APSI (225): 49-50.
- CASTRO, Alfredo. 2002. *Nada se ha perdido*. Apuntes (122): 23-26.
- CELEDON, Pedro. 2002. *Andrés, un actor para no olvidar*. Apuntes (122): 39-42.
- DE LA PARRA Marco Antonio. 1989. *Los secretos de la Negra Ester*. Apuntes. (98): 2-26.
- DIÉGUEZ, Ileana. 2002. *Viaje a la máscara. Notas de un taller*. Apuntes (122): 112-123.
- DONOSO, Claudia. 1987. *Pérez, el aglutinador*. Revista APSI (9 feb. 1987): 48-49.
- DUROZIER, Maurice. 2002. *Seis Años*. Apuntes (122): 34-38.
- E.G. 1989. *La Negra Ester*. Revista Mundo Diners Club (77): 66-67.
- FERNÁNDEZ, Gala. 2002. *Ceder*. Apuntes (122): 107-108.
- GOMEZ ROVIRA, Fernando. 2002. *Gracias, gracias y mil veces gracias Andrés*. Apuntes (122): 109-111.
- GONZÁLEZ, Fernando. 2002. *Andrés Pérez: el independiente vuelo del creador comunitario*. Apuntes (122): 6-11.
- GUZMÁN, Claudia. 1995. *La consagración de la pobreza: Bienaventurados los que tienen sed*. El Mercurio, Santiago de Chile. 27 de Octubre. p 8-9 (suplemento)
- 1998. *Andrés Pérez: "Me gusta el terrorismo de Brecht"*. El Mercurio, Santiago de Chile. 7 de agosto. p 17(suplemento)
- GUZMÁN, Mabel. 2002. *Algunos comentarios de mi trabajo con Andrés Pérez*. Apuntes (122): 99-101.

- GRIFFERO Ramón. 2002. *La ausencia de un creador. La llegada*. Apuntes (122): 124-129.
- HANSON, Jaime. 2002. *Andrés Pérez Araya: La muerte de un maestro, el nacimiento de un mito*. Revista Assaig de Teatre (33-34): 117-125.
- J.A.M.H. 1988. *Andrés Pérez: Protagonista de "La Indiada" y Director de "La Negra Ester"*. El Mercurio, Santiago de Chile, 7 de septiembre. p. C16.
- LIRA, Sonia. 1997. *Andrés Pérez: "Nadie sabía que 'Tomás' iba a ser un best seller"*. La Época, Santiago de Chile, 28 de mayo. p. 30.
- MIRANDA, H. Ignacio. 2002. *Homenaje a los olvidados*. Apuntes (122): 58-75.
- MIRANDA, Rodrigo. 1998. *Andrés Pérez "Mi oficio es provocar y perturbar"*. El Mercurio, Santiago de Chile. 06 de noviembre. p 10-11. (suplemento)
- MOREL, Cecilia. 2002. *El lenguaje popular en el teatro de Andrés Pérez*. Apuntes (122): 129-133.
- MUÑOZ, Juan Antonio. 1992. *Se disuelve la compañía Gran Circo Teatro*. El Mercurio, Santiago de Chile, 16 de agosto. p C15.
- MUÑOZ, Mariana. 2002. *Andrés Pérez, el Principito, Nemesio y otros cuentos preciosos para mí*. Apuntes (122): 93-97.
- NIKIFOROS, Willy. 1994. *Era inevitable el fin de la compañía*. La Nación. Santiago de Chile, 11 de marzo. p 33.
- P.A. 2002. *Recuerdo y legado de Andrés Pérez. Primer Acto* (293): 136-137.
- PARODI, Aldo. 1989. *La intervención del actor en el proceso actoral*. Apuntes. (98): 8.
- PEÑA, Manuel. 2002. *Vivir la propia vida como si fuera una leyenda*. Apuntes (122): 105-106.
- PÉREZ, Andrés. 1999. *La fiesta de la Negra Ester*. Conjunto (112-113): 17-24
 ----- 2001. *Lo que me pasó con Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao? De Cristián Soto*. Apuntes (119-120): 134-137.
- PINTO, Malucha. 2002. *Carta a Andrés*. Apuntes (122): 82-92.

- PULGAR, Rodolfo. 2002. *Maestro de Solitarios*. Apuntes (122): 98-99.
- RAMÍREZ, Claudia. 2000. *Andrés Pérez según Andrés Pérez*. La Tercera, Santiago de Chile 3 de agosto. p 14-15.
- SANTI, Marietta. 2000. *El teatro callejero está más cerca de la luz*. Las Últimas Noticias, Santiago de Chile, 30 de junio: p12-13 (Suplemento Primera Fila)
- SEMLER, Willy. 1989. *La Negra Ester*. Apuntes. (98): 6-7.
- SEPULVEDA Alfredo. 2000. *Revisando a Andrés Pérez*. El Mercurio, Santiago de Chile, 01 de septiembre.
- SOLARI, Carola. 2001. *Andrés Pérez el iluminado*. Revista ELLE 11(81): 16-19.
- TORRES, Rosana. 1986. *Andrés Pérez Araya Un chileno que representa cuatro papeles en el 'Sihanouk' del Théâtre du Soleil*. Diario El País, Madrid, España, 01 Octubre.
- VASQUEZ, Sebastián. 2001. *Festivo funeral tuvo Andrés Pérez*. La Tercera, Santiago de Chile, 5 de enero. p. 43.
- VIDELA, Horacio. 2002. *De la calle al cielo: Andrés Pérez*. Apuntes (122): 29-33.
- VILLEGAS, Juan. 2002. *Pérez en el contexto de las poéticas y teatralidades contemporáneas*. Apuntes (122): 132-143.
- 1983. *Andrés Pérez: Me Voy en Busca de las Formas Audaces que Aquí No Encuentro*. El Mercurio, Santiago de Chile. 01 Octubre.
- 1989. *Andrés Pérez: El eje del Gran Circo Teatro es hacer teatro popular*. La Época, Santiago de Chile, 6 de septiembre. p.28.
- 1991. *Nace la Corporación Cultural Gran Circo Teatro y "La Negra Ester" inicia tercera gira internacional*. La Segunda, Santiago de Chile, 6 de agosto. p 36.
- 2011. *Compañía que revive el Siglo de Oro español comienza itinerancia por Santiago*. La Tercera, Santiago de Chile, 16 noviembre. Cultura.

Audiovisuales:

- CORREA, Cote. 2015. *Réquiem de Chile: Andrés Pérez Araya 1951-2002* [Programa Televisión]. Santiago de Chile, CNTV y TVN. 51 min., sonido, color.
- FLORES, Carlos. 2011. *Teatro callejero, mi capitán*. [Documental]. Santiago de Chile, Flores del Pino Producciones y Fundación Teatro a Mil. 51 min., sonido, color.
- VILPOUX, Catherine. 2009. *Ariane Monuchkine. L'aventure du Théâtre su Soleil*. [Documental]. Paris, Agat Films & Cie, ARTE France. 1 Disco de Video (DVD). 75 min., sonido, color, formato 16/9.

Digital y en línea:

- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Memoria Chilena. [En línea] . <<http://www.memoriachilena.cl>> [Consulta: febrero 2017].
- GRAN CIRCO TEATRO. [En línea] <<http://www.grancircoteatro.cl>> [Consulta: enero 2017]
- PRIMER ACTO. Cuadernos de Investigación Teatral. [CD Room]. Centro de Documentación Teatral y Primer Acto. < <http://www.primeracto.com>>
- THÉÂTRE DU SOLEIL. [En línea] <<http://www.theatre-du-soleil.fr>> [Consulta: enero 2017]
- TEATRO LA CALDERONA. [En línea] <<http://www.teatrolacalderona.cl>> [Consulta: febrero 2017]

ANEXOS

Anexo No. 1

Montajes Teatrales dirigidos por Ariane Mnouchkine

AÑO ESTRENO	OBRA	AUTOR	COMPAÑIA
1961	Gengis Khan	Henri Bachau	ATEP
1964	Los pequeños burgueses	Maximo Gorki	T. du Soleil
1966	El Capitán Fracasse	Theophile Gautier	T. du Soleil
1967	La Cocina	Arnold Wesker	T. du Soleil
1968	Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	T. du Soleil
1969	Los Clowns	Creación Colectiva	T. du Soleil
1970	1789	Creación Colectiva	T. du Soleil
1972	1793	Creación Colectiva	T. du Soleil
1975	La edad de oro	Creación Colectiva	T. du Soleil
1979	Mefisto	K. Mann - A.Mnouchkine	T. du Soleil
1981	Ricardo II	W. Shakespeare	T. du Soleil
1982	Noche de Reyes	W. Shakespeare	T. du Soleil
1984	Enrique IV	W. Shakespeare	T. du Soleil

1985	La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, Rey de Camboya	Hélène Cixous	T. du Soleil
1987	La Indiada, o la India de sus sueños	Hélène Cixous	T. du Soleil
1990	Ifigenia en Áulide	Eurípides	T. du Soleil
1990	Agamenon	Esquilo	T. du Soleil
1991	Las Coéforas	Esquilo	T. du Soleil
1992	Las Euménides	Esquilo	T. du Soleil
1994	La ciudad perjura	Hélène Cixous	T. du Soleil
1995	Tartufo	Moliere	T. du Soleil
1997	Y de pronto noches en vilo	Creación Colectiva	T. du Soleil
1999	Tambores en el dique	Hélène Cixous	T. du Soleil
2003	El último caravanserallo (Odiseas)	Creación Colectiva	T. du Soleil
2006	Los Efímeros (I y II)	Creación Colectiva	T. du Soleil
2010	Los naufragos de la loca esperanza (Auroras)	Hélène Cixous	T. du Soleil
2014	Macbeth	W. Shakespeare	T. du Soleil
2016	Una habitación en la India	Creación Colectiva	T. du Soleil

Anexo No. 2

Montajes Teatrales dirigidos por Andrés Pérez Araya tras formar parte del
Theatre du Soleil

AÑO ESTRENO	OBRA	AUTOR	COMPAÑIA
1986	Todos estos años	Creación Colectiva	Teatro Callejero
1988	La Negra Ester	Roberto Parra	Gran Circo Teatro
1990	Epoca 70: Allende	Creación Colectiva	Gran Circo Teatro
1992	Noche de Reyes	W. Shakespeare	Gran Circo Teatro
1992	Ricardo II	W. Shakespeare	Gran Circo Teatro
1992	Popol Vuh	Adaptación Colectiva	Gran Circo Teatro
1995	El desquite	Roberto Parra	El Sombrero Verde
1995	La consagración de la pobreza	Alfonso Alcalde	Gran Circo Teatro
1996	El mercader de Venecia	w. Shakespeare	Bremen Shakespeare Company
1996	La pérgola de las flores	Isidora Aguirre	Teatro Municipal de Santiago
1996	El señor Bruschino	G. Rossini	Teatro Municipal de Santiago
1997	Tomás	Malucha Pinto	Malucha Pinto
1997	Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	Escuela de Teatro Unvers. ARCIS
1997	La Escala de Seda	G. Rossini	Teatro Municipal de Santiago
1997	Trabajos de amor perdidos	w. Shakespeare	Bremen Shakespeare Company
1998	El contrato matrimonial	G. Rossini	Teatro Municipal de Santiago
1998	Madame de Sade	Yukio Mishima	Gran Circo Teatro

1999	Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?	Cristian Soto	Gran Circo Teatro
2000	Visitando el Principito	A. Saint-Exupéry	Gran Circo Teatro
2000	Chañarcillo	A. Acevedo H.	Teatro Nacional Universidad de Chile
2001	La Huida	Andrés Perez A.	Gran Circo Teatro

Anexo No. 3

Registro Fotográfico Personajes
«RANERIAS y otras breves maravillas»



Ramón Gutiérrez, como SOTAVENTO



Mariel Castro, como UBERLINDA



Javiera Guillén, como BALBINA



Daniel Gallo, como COSME PÉREZ (Juan Rana)



Ornella de la Vega, como LA ABUELA JOSEFA



Pablo Dubott, como PIRINCHO



David González (Músico), como BANDURRIO



José Chahín, como CORCHO