

el escenario y fuera de él. Al comienzo, los actores hacíamos todo, desde barrer, limpiar los baños, ordenar la sala, etc. Esto con el tiempo fue cambiando y la mística, por muchas razones, desaparecía lentamente.

Para mí, en mi experiencia como mimo, esto de la mirada al espectador se acercaba de alguna manera al trabajo con Noisvander¹. Nosotros tampoco usábamos la cuarta pared sino que creábamos una quinta pared, mas allá del público, casi como

1. Enrique Noisvander, maestro de la pantomima chilena.

una mirada al infinito.

Doña Berta no fue para mí un personaje fácil de encontrar. Al contrario, me sentí muchas veces abandonada como actriz por el director. Muchas veces, prevalecía la amistad de Andrés con algunos de los actores en su dedicación al trabajo; ahora, hoy, no sé si esto influyó en el resultado del personaje, pero en ese momento sentía que sí. Y en su momento, me produjo algo de frustración, yo no era amiga de Andrés y la comunicación con él se hacía difícil. Pero poco a poco, el personaje se fue apoderando de la actriz y aprendí a

quererla o ella me quiso a mí antes.

Otra de las cosas importantes que aprendí, porque al final eso es lo que cuenta, lo que uno aprende en cada montaje, es que cuando el personaje está siendo de verdad, me refiero a la emoción, todo lo demás viene solo: la voz, los gestos, la forma de moverse, todo lo que hace a un personaje. Es eso lo que el público recibe, y por eso se emociona y vive la historia junto con los actores. Es entonces que se produce la unidad, el espacio creado en el escenario y el espacio-espectador ya es uno solo.

Esa es la magia teatral. ●

Vivir la propia vida como si fuera una leyenda

Manuel Peña

Actor

En 1992, fui invitado por dos amigos a participar en los ensayos de dos obras del Gran Circo Teatro: Ricardo II y Noche de Reyes, de Shakespeare. Todo ocurría en el Teatro Esmeralda, en la calle San Diego. Los ensayos comenzaban a las tres de la tarde y terminaban a las doce de la noche. Doce actores y cuatro músicos.

En el subterráneo del teatro funcionaba el vestuario: seis personas. En el patio, la tramoya: cuatro personas.

La impresión que uno tenía al entrar al teatro era la de una verdadera industria, treinta personas en función de un solo objetivo: el teatro.

Andrés, como ningún otro director, ponía toda su atención, toda su energía, toda su pasión en ese momento vital para los teatristas, que es la aventura de desentrañar la verdad, la emoción, los gestos, el alma de los personajes propuestos por el autor.

Ese día, ese primer día, llegué a las tres de tarde y esperé hasta las seis, hora en que se paraba a tomar el té. No me atreví a interrumpir. Horacio Videla y María José Núñez me presentaron a Andrés. Yo, por supuesto, ya lo conocía y él a mí también, pero ante la posibilidad de trabajar juntos, el encuentro tenía para mí un significado especial.

Lo que a Andrés lo decidió a invi-

tarme fue que yo había visto *Epoca 70: Allende* tres veces, y me había gustado mucho. La conversación fue corta. Me citó para el día siguiente y, por supuesto, me invitó a tomar el té.

Así comenzó una gran amistad, que me mantuvo ligado a Andrés y a su maravilloso proyecto por diez años.

Después de hacer un training físico y otro vocal, leíamos la escena que se trabajaría ese día. Todos escogíamos el personaje que nos interesaba y nos daba otro tiempo para vestirnos y maquillarnos. Todo esto nos tomaba unas tres horas. Después, al escenario.

La proposición del actor tenía que ser contundente, neta. No importaba



Ramón Llao, Manuel Peña, Boris Quercia y Arturo Rosell en **Ricardo II** de William Shakespeare. Dirección: Andrés Pérez. Compañía Gran Circo Teatro, 1992.

que fuera equivocada. Sobre todo, contundente en la emoción. Para todos, era clarísimo cuando la flor nos regalaba con su presencia. La presencia de Andrés en este fenómeno era fundamental. El le otorgaba al momento vital del descubrimiento la certeza de que lo que estábamos haciendo tenía el mayor de los sentidos. Nos invitaba a que descubriéramos ese otro momento, en el que el autor escribía por primera vez esos textos. Qué era lo que él quería decir verdaderamente, qué alma humana tenía que revivir, una vez más, ante todos nosotros, ese día, en el Teatro Esmeralda.

No había sitio para la indisciplina. El rigor y el respeto por nuestro oficio no tenían discusión. Se nos pedía no sólo horas de trabajo. Se nos pedía, sobre todo, inspiración, nuestras vidas personales tenían que crecer con cada montaje. Andrés invocaba a la locura. A esas partes no contadas del espíritu. A la síntesis no cotidiana de los gestos. A responder

como alquimistas a las siempre presentes preguntas fundamentales.

Andrés fue siempre un incansable. Verdaderamente, su vida era el teatro, su estética respondía a sus posibilidades. Su compañía, una escuela. Se permitía invitar a trabajar con él a gentes venidas de todos los sectores, no sólo a actores consagrados, no sólo a actores de escuelas convencionales. Muchos provenían del teatro callejero, del teatro poblacional, lo que situaba a la compañía con la realidad.

La universalidad, la sofisticación, la tradición oriental del teatro la traía Andrés de París. Su ocupación de ese momento fue vivir el teatro en Chile, marcar una seña en el espectador, abrir ventanas a un mundo más com-

plejo que, al entenderlo, se hace más simple y, por lo tanto, más feliz.

Tenía una comprensión global de lo que quería con cada montaje. 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 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 teatral al instante. Y sobre todo, con actos, con verdad. Base fundamental era mirarse a los ojos entre colegas



Manuel Peña y Fernando Gómez-Rovira en **Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado?** de Cristián Soto. Dirección: Andrés Pérez, 1999.

arriba del escenario y también con el espectador que, en los ensayos, era él. El actor es consciente que realiza un trabajo que compone con su cuerpo, con su voz y, sobre todo, con su humanidad, en un tiempo y en un espacio determinado.

Todos teníamos nuestras preferencias hacia tal o cual personaje, pero la premisa era que el personaje elegía al actor. Por lo tanto, todos aportábamos a la construcción de los personajes. Lo

certero se copiaba inmediatamente al momento de decidir: la evidencia mandaba. Eso no se discutía. Los dioses del teatro, los dioses de Andrés, nos daban la comprensión.

Andrés nos pedía vivir nuestras propias vidas como si fueran una leyenda. Ser protagonistas conscientes de la propia historia: el día en que la compañía tuvo éxito en Berlín, que vivíamos en casas rodantes alrededor de la carpa en la que actuábamos, que nos juntábamos todos los días a las diez de la mañana y reensayábamos los Shakespares hasta antes de la función de *Popol Vuh* de la noche, que ejercíamos el oficio a cabalidad, que teníamos éxito en una ciudad extraña para todos. Ser conscientes, en el presente, que dirigíamos nuestras vidas exactamente adonde lo soñábamos.

Pretender de la vida lo mejor, como si fuera un verdadero cuento de hadas.

Por supuesto, él estaba donde quería estar y nosotros queríamos estar con él y el viaje tenía que ser una gran fiesta. La vida es una fiesta si la vocación se realiza, si lo que más te gusta hacer en la vida ocurre de verdad. Eso, hay que celebrarlo siempre. Si la inquietud es encontrarle a la vida un significado, desentrañar el misterio de estar vivos, no hay momentos que perder. Fui testigo de errores garrafales durante una función, como que un actor, por indicación errónea del mismo Andrés, entrara a escena cuando no debía entrar. El primero en reírse a carcajadas era él... quien, quizás dónde, estará ahora haciendo lo que más le gustaba: reírse.

Reírse de tantos homenajes. De tantas publicaciones. De tantos amigos que lo seguimos echando de menos.

Hasta la vista, Andrés... ●

Ceder

Gala Fernández

Actriz

Trabajé en El Gran Circo Teatro desde abril de 1995 hasta enero del 2001. Fui parte del elenco de *La consagración de la pobreza*, *La Negra Ester*, *Popol Vuh*, *Nemesio Pelao*, ¿qué es lo que te ha pasado? y *Visitando el Principito* durante esos años.

Fue un largo y duro entrenamiento actoral, a través del cual fui entendiendo cosas muy importantes, casi sin darme cuenta. Siempre estaba a la espera de una indicación totalmente impredecible o de una decisión inesperada. No quiero decir con esto que Andrés fuese impulsivo, sino más bien *misterioso*.

Probablemente sea descriptible un *método*, un sistema que él aplicara siempre y por el que guiara su dirección. No obstante, para mí, el

trabajo consistió en improvisar aplicando todo lo que supiera o tuviese al alcance de la mano y la memoria, en el inmenso momento en que buscaba a tientas un personaje –desconocido aún– en el escenario.

El trabajo era competitivo, es cierto, todos los actores tenían la oportunidad de probar todos los personajes (incluso dentro de un mismo ensayo), pero uno estaba tan atareado recurriendo a toda la emoción, la capacidad física y la creatividad de la que era capaz, que ni siquiera se preocupaba de hacerlo *mejor* o *peor* que otro.

Cuando los personajes *estaban* era evidente, la escena se *armaba* en torno a sus acciones y reacciones, nacían frente a los ojos de todos los que mirábamos la improvisación. Entonces, Andrés se detenía, comentá-



Fotografía: Rodrigo Lisboa

Gala Fernández y Fernando Gómez-Rovira en *Nemesio Pelao*, ¿qué es lo que te ha pasado? de Cristián Soto. Dirección: Andrés Pérez. Compañía Gran Circo Teatro, 1999.