

Viaje a la máscara. Notas de un taller¹

Ileana Diéguez Caballero

Investigadora teatral

Profesora en las universidades Iberoamericana y

Del Claustro de Sor Juana, y en la Casa del Teatro, México, D.F.

Entonces era Machurrucutu. La Habana. 11 de noviembre de 1989. Ocurría la muestra² de trabajo del equipo que había conducido Andrés Pérez durante el Primer Taller de la *Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe*. Tenía la sensación de un viaje. Todavía puedo recordar la plaza de la comunidad tomada por sus habitantes, los talleristas y ocasionales visitantes del ambiente teatral habanero.

Para los que allí estuvimos, fue aquella una experiencia muy particular, en la que el teatro, además de reafirmarse como oficio artesanal, retomaba una condición ritual. Con la entrañable sensación de que configurábamos un espacio mágico y utópico, vivimos aquellos días. Este aprendizaje resultó un proceso ético

No hay finales, la historia continúa siempre, los personajes salen y nos dejan una historia viva que sigue en nuestra imaginación y en la del público.

Andrés Pérez

y estético particularmente imantado por ese mago que fue Andrés Pérez³.

Si algo debía haber sido esta memoria es un registro de emociones. En aquel taller-laboratorio actoral, concentrado en una particular elaboración de personajes, se trabajó con la sensibilidad y capacidad emotiva del actor. Cada uno partió de su formación y cultura, de sus vivencias y memorias. 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, irreplicable.*⁴

Tal vez el reconocimiento de la fra-

gilidad del proceso, de su naturaleza efímera –propia del hecho teatral–, acrecentaba mi complicidad en aquel viaje al misterioso universo de la máscara. No sé hasta qué punto podría describirse un método que trabajaba con el registro de las más diversas vibraciones del actor. Cómo Valia llegó a la Teodora, Esther al Juan María, Nora a la Micaela, Lupe a la Lucrecia, Simón al Domingo, Mayra a la Benancia, Huachy al Melquíades, fue una historia vivida, una experiencia casi intransferible. Intentamos recuperar la memoria de aquel tiempo. De esta travesía del rostro, estas notas constituyen un delgado registro.

La teatralidad que generaba Pérez

1. En 1989, durante el Primer Taller de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe, Andrés Pérez dirigió uno de los cuatro equipos que entonces conformaban aquella experiencia. Trece años después, cuando Andrés ya no está, retomamos estas notas como parte de un proyecto editorial que busca contribuir a la memoria de su entrañable legado teatral.
2. Los talleres de la EITCAL se concentran en un objetivo pedagógico. Lo importante es el proceso de aprendizaje e intercambio que se produce durante la experiencia. No tienen como fin producir un espectáculo. La muestra que cada equipo con su pedagogo ofrece al finalizar el Taller, busca dar cuenta del proceso teatral desarrollado.
3. En este taller estuvo como asistente del actor y director Ignacio Miranda, entonces integrante del Gran Circo Teatro, quien además trabajó como escenógrafo y realizador de videos.
4. Apuntes de la autora a partir de las indicaciones que hacía Andrés Pérez a los actores durante el proceso de trabajo. Machurrucutu, La Habana, octubre-noviembre, 1989. A partir de aquí remarcaremos en cursiva los textos del pedagogo.



Andrés Pérez da indicaciones a un grupo de actores del Taller de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe (EITALC) Machurrucutu, en un ensayo de la obra **Memoria del fuego** de Eduardo Galeano. Dirección de Andrés Pérez. La Habana, 1989.

privilegiaba lo efímero, lo fugaz, lo irrepetible. El actor debía vislumbrarse como un poeta, un develador de mundos ocultos que parecían configurarse en nuevos y sorprendentes rostros, como si realmente fuera posible una *utopía del hombre enmascarado*.⁵

El trabajo con máscaras nos regresa a lo específicamente teatral, al uso de las convenciones más que a los principios de la mimesis realista. En sus indicaciones a los actores, Andrés insistía en el desarrollo de caminos no cotidianos ni naturalistas; les hablaba de la necesidad de desarrollar otros planos de la imagi-

nación, de concebir *un diseño en el espacio y cuerpo del actor de acuerdo con su emoción*. La máscara había que configurarla como *la expresión máxima de una emoción, como la interpretación de un otro*. Debían evocarse *estados del alma, simples y complejos, pero únicos*, que tuvieran su manifestación en *posiciones y usos externos del cuerpo y en gestos claves e identificables del rostro*.⁶

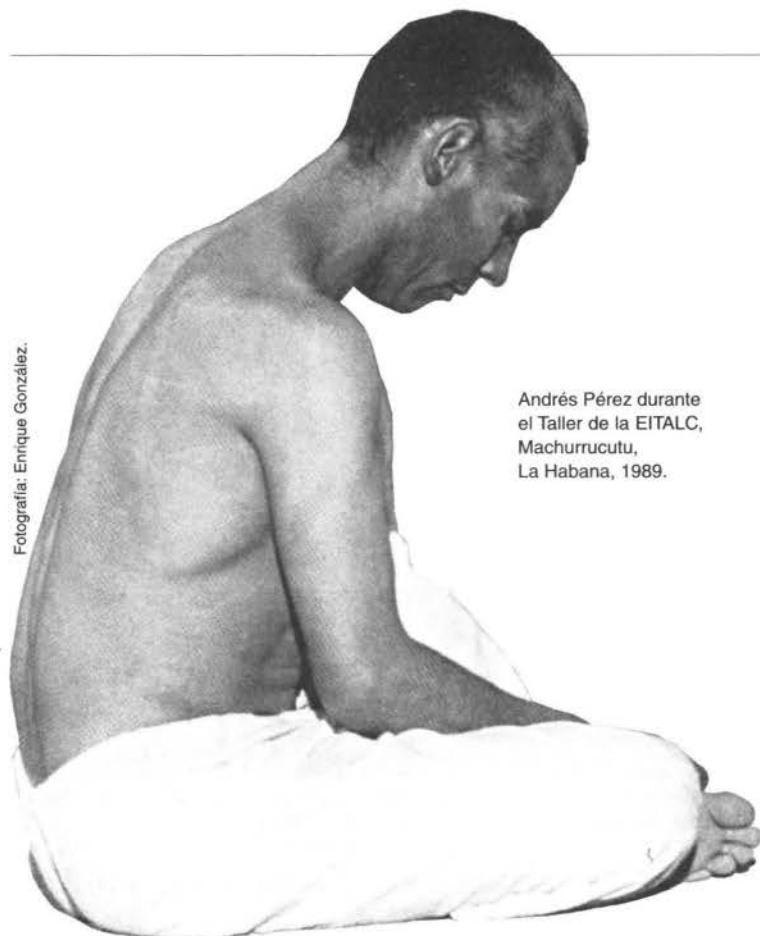
Para Andrés, la máscara parecía ser el encuentro de un *otro*, el descubrimiento de la voz propia y el sentimiento de ese *otro*. El trabajo del actor era el aprendizaje que implica ese viaje, esa trascendencia del ros-

tro, intentando descubrir otra mirada, otro gesto, otro andar. Trabajar en ese sentido posibilitaba anular las resistencias que dificultaban la llegada del personaje: *Se trata de desnudarse, porque el personaje viene y el actor va a su encuentro*.

Intentar probar una máscara implicaba, inicialmente, cambios profundos en la imagen corporal a través del maquillaje y del vestuario, hasta que el actor no se reconociera: *Todos los días los comediantes van primero a borrarse, a desconocerse, no se deben reconocer*.⁷

El salón donde trabajábamos tenía varios espejos ante los cuales los

5. Stiefel, Erhard. La utopía del hombre enmascarado. El Théâtre du Soleil. Cuadernos El Público, nº 16. sept. 1986. Centro de Documentación Teatral, Madrid
6. Tomo como posibles analogías, para dar cuenta de este proceso, las palabras de Willy Semler, actor de *La Negra Ester*. Puede consultarse: *La Negra Ester*. Revista Apuntes nº 98, 1989. Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile.
7. Hélène Cixous, a propósito del trabajo con máscaras de Ariane Mnouckine para *La Indiada*, donde Andrés Pérez realizó el personaje de Gandhi. Puede consultarse *Lo visible invisible*. Double Page nº 49, París.



Andrés Pérez durante el Taller de la EITALC, Machurrucutu, La Habana, 1989.

actores, además de maquillarse y vestirse, corregían o reforzaban su máscara. El pedagogo indicaba regresar al espejo cuando sentía que la máscara había comenzado a desvanecerse. Los espejos ayudaban a recuperarla, a encontrarla o a darse cuenta de que no la encontraban.

Recuerdo las primeras y únicas experiencias que se produjeron en aquel taller con las máscaras de cuero que Andrés había traído del Théâtre du Soleil. Pocas improvisaciones se hicieron utilizando esas máscaras. En la mayoría de los casos, los actores prefirieron transformar su rostro a través del maquillaje. Sólo los tres

primeros días algunos intentaron utilizar las máscaras de Arlequín, Pantaleón o el Capitán Matamoros. Pero en todos los casos, el pedagogo terminó pidiendo que se sacaran esas máscaras; nunca se encontró la emoción que ellas parecían sugerir: *Estas máscaras de la Comedia del Arte aún no entienden bien qué andan haciendo por Latinoamérica. Y digo esto porque sólo han sido herramientas en el trabajo; aún no se les ha insertado íntegramente en un personaje. Aún no se ha encontrado el personaje latinoamericano para ellas en este taller.*

Desde el primer día, los miembros del equipo realizaron las improvisa-

ciones vestidos y maquillados según un personaje imaginado a partir del libro de Eduardo Galeano *Memoria del fuego*.⁸ Estas improvisaciones también se apoyaron en el texto verbal. Inicialmente, el libro de Galeano, sostenido por el actor, era incorporado al ejercicio. Alguna vez, fue una carta que alguien leía. Pero cuando existió el peligro de convertirse en un vicio, el pedagogo indicó diferenciar la lectura del texto y no incorporar la acción de leer a la historia del ejercicio. 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. Andrés insistía en separar el gesto del decir, lo cual producía un efecto de enrarecimiento o cierto ralentamiento. Este interés en destacar la iconicidad del gesto, sin restarle valor a la expresión verbal, cuidaba no banalizar o reducir las altas posibilidades de expresión de estos dos códigos en el trabajo con máscaras.

Fue interesante descubrir cómo los textos se rebelaban cuando la emoción con que un actor se acercaba a ellos no sintonizaba: *Hay que aprender a descubrir que cada texto tiene su sentimiento y hay sentimientos que no se pueden violentar [...] La indagación individual lleva a la experiencia del conocimiento de un texto.* Una resonancia ancestral parecía emerger del libro de Galeano. Algo sobre una lejana y fragmentada memoria. Este sentimiento influyó en la metáfora elegida y condicionó la selección de textos. Se trataba de una

8. Este texto de Galeano se había propuesto como posible punto de partida, pretexto, para las indagaciones escénicas que se desarrollarían en este Primer taller de la EITALC, en general.

pequeña compañía de teatro ambulante que venía a contarnos la historia de un legendario pueblo. Eran personajes que venían desde un tiempo mítico a contarnos algo muy antiguo.

En la selección de la metáfora, como en la selección de los textos, fue decisivo el principio establecido: no ver a través del realismo sino a través de lo imaginario. El texto elegido por el actor debía contener una idea. Lo banal se iba depurando a través del proceso de trabajo. La búsqueda se orientó hacia aquellos textos que proponían situaciones límites, capaces de propiciar estados límites.

Los dos primeros días nos concentramos en el poema *La creación*. Muchos probaron por caminos distintos. Pero las propuestas de dos actrices *evidenciaron*⁹ el sentimiento de este texto. De él nacieron dos personajes: la Teodora y el Juan María. Al existir esta *evidencia*, fue necesario avanzar en la exploración de otros textos, de otras emociones. A partir del tercer día, se amplió la selección.

Hubo momentos en los que aún cuando no coincidía la emoción expresada por el actor con la que consideraba Andrés que el texto proponía, algo valioso se descubría. Especialmente, 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.

Esto podía ocurrir porque, en el método propuesto, nada estaba deci-

dido 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. No hacíamos trabajo de análisis previo. Cualquier reflexión implicaba hacerlo desde la práctica, improvisando, haciendo. El texto no se debía prejuizar. Había que intentar sentirlo, descubrirlo, soñarlo.

Era interesante el valor concedido al texto verbal en un proceso que apelaba a elementos y signos que enfatizaban una expresividad nada realista. Más interesante aún si tenemos en cuenta que no era un texto escrito para la escena y, sin embargo, su discurso verbal apenas se modificaba. La reescritura textual fue determinada por la experiencia escénica. El pedagogo observaba celosamente cualquier alteración que pudiera incidir en su estructura o afectar su belleza literaria. Sólo se permitieron modificaciones en función dramática o por necesidades de la enunciación teatral. Especialmente se evitaba la repetición signica, suprimiéndose pequeñísimos fragmentos que se hacían evidentes en la expresión gestual. Nacieron personajes que estaban sugeridos en los textos elegidos, mientras otros morirían sin encontrar forma escénica. Algunas ligeras modificaciones en el discurso verbal buscaban enfatizar la dimensión trágica de una situación o de un personaje.

Partiendo de un texto específicamente literario, sin estructura lineal, se produjo una propuesta muy teatral, cuya dramaturgia se fue determinando durante el mismo proceso y sin al-

terar la naturaleza de los textos empleados. Las tantas veces discutidas fronteras entre teatro y literatura fueron aquí transgredidas en la exploración de universos poéticos. La teatralidad, como tantas veces se ha dicho, no la determina un texto dramático.

Evidenciar la emoción

El trabajo con máscaras demanda especial precisión, no admite lo banal; un gesto trivial puede arriesgarlo. No se puede trabajar con lo abstracto; todo sentimiento debe ser muy preciso y el actor tiene que expresarlo con exactitud.

En este taller, el pedagogo orientó el proceso hacia la búsqueda de un estado emocional y la traducción de esta emoción con los signos del cuerpo. La emoción parecía ser el alma de este método. Para dar con ella, había que trabajar partiendo del principio de la sinceridad: *Haz esto cuando sientas que debes hacerlo*, repetía Andrés a los actores. Cualquier signo del cuerpo debía ser el reflejo de un estado interior, de un sentimiento profundo, sencillo y concreto, que el actor debía expresar al ciento por ciento. No se trataba de reflejar transiciones psicológicas, sino emociones precisas. Cada emoción podía generar una máscara. Al producirse un cambio de emoción, ocurría un cambio de máscara, que se registraba en los más insignificantes movimientos corporales. El valor de esa expresión, su acierto o no, estaba determinado por la *evidencia*, la cual definía *las cosas que sirven y las que no*;¹⁰ no era suficiente sentir apasionadamente.

9. Evidencia fue una palabra clave en este taller y en la propuesta de Andrés Pérez para el trabajo con máscaras. En las próximas páginas abordaremos el tema.

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

Pero incluso, esa evidencia respecto a la aparición del *otro* también podía resultar efímera. En aquel proceso, nada era permanente. Nadie pertenecía a nadie, ningún personaje era para ningún actor. El personaje podía llegar. Pero ningún actor tenía derecho de posesión sobre él. Los caminos no estaban determinados a priori. Ocurría algo así como una batalla: no actores contra actores; no era un combate contra los otros, sino contra sí mismo.¹¹ En este sistema, todos tenían la libertad de proponer, de lanzarse a la búsqueda del personaje. No existían primeras o segundas figuras. No había repartición de personajes.

Recuerdo uno de los primeros días en el taller. Una actriz acababa de presentar su propuesta de personaje. El pedagogo la detuvo, y preguntó: *¿Alguien más quiere probar en este personaje?* Silencio. Yo observaba los rostros de los actores. Andrés Pérez estaba proponiendo quebrar un vicio notable en una buena parte de la práctica teatral occidental. Silencio. El pedagogo insistía en su pregunta. Intuíamos la duda y

la tentación en el interior de los actores. Finalmente, otra actriz puso fin al silencio. Aquella tarde, conocimos los límites de esa falsa especialización que inculcan algunos directores sobre los actores. Luego, reconocimos la tradición oriental en las inspiraciones teatrales de Andrés y supimos de una tesis hindú donde los personajes existen en alguna dimensión, pues *tan sólo se conjuran a través del cuerpo del actor*, entonces, *no se trata de ver quién lo hace mejor sino quién recogerá mejor el espíritu de ese personaje*.¹² Aquí, lo más importante no era ver quién lo hacía mejor, sino quién tenía la mejor *evidencia*: *Yo quiero ver a Lear, no al actor que lo hace*.

Desde estas pautas, pienso que varios personajes se fueron definiendo colectivamente. En las distintas búsquedas sobre un mismo personaje, cada actor aportó un gesto, una mirada, un modo de decir, de reír, de moverse. Fue un descubrimiento colectivo que hacía más solidario el arte del actor, reafirmandonos también las ricas posibilidades de intercambio y aprendizaje propias de esta práctica. No se produjo la convencional diferenciación de actores para personajes masculinos y actrices para los femeninos. Simplemente, los personajes llegaron y algunos eligieron un cuerpo de mujer para expresar un alma masculina.

A nivel individual, en el trabajo con cada uno de los actores, y a un nivel más general, en la interrelación de personajes, en la creación de situaciones, así como en la organiza-



ción de la estructura dramática que tuvo este proceso, fue fundamental la consideración de los contrarios complementarios. En este sentido, fue muy elocuente lo que sucedió uno de los días.

En la mañana, habíamos logrado avanzar con algunos personajes, concentrándonos entonces en sus interrelaciones, desplazamientos y en la creación de pequeñas historias. Se había definido la metáfora: se trataba de un lejano pueblo que venía a contarnos estas historias. Las emociones que habían prevalecido esa mañana eran la alegría y el amor. Casi al finalizar la sesión de la tarde, un actor con fuertes tendencias a los códigos realistas propuso un texto, y el pedagogo le sugirió otro que hablaba de un mundo destruido. Asistimos, entonces, al

10. Nuevamente nos referimos al texto de Willy Semler antes citado.

11. Ver el texto de Hélène Cixous antes referido.

12. Estamos tomando breves enunciados del dramaturgo y escritor chileno Marco Antonio de la Parra. Puede consultarse: *Los secretos de La Negra Ester*. Revista Apuntes n° 98, 1989, Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.



Fotografía: Enrique González.

Andrés Pérez durante un ensayo de **Memoria del fuego** de Eduardo Galeano. EITALC, La Habana, 1989.

nacimiento de la máscara de un niño que comunicaba un fuerte sentimiento de desolación, de pérdida. Un extraño personaje comenzó a dibujarse. Era como el último representante de una estirpe perdida. *Duerme tu desolación*, le dijo Andrés, mientras le indicaba a la festiva máscara del Juan María que entrara justo cuando aquel niño dormía su desolación. Juan María era un simpático provinciano dominicano que, a ritmo de *merengue apambichao*, cantaba un texto sobre la creación: *Cántale a él, que parece estar tan triste*, indicó el pedagogo. Fue un instante de magia, de vida, de re-

novación. Andrés estaba tejiendo los sentimientos de vida y muerte, de alegría y dolor que latía en los textos de Galeano. Después, nos comentó que aquella tarde habíamos librado una batalla contra los demonios que a veces asfixiaban la creación teatral.

El teatro como rito y fiesta

Pienso que, para Andrés Pérez, el teatro era una fiesta, donde armónicamente se integraban elementos rituales y lúdicos. Tenía una especial capacidad para percibir e incorporar estructuras y situaciones de las festividades populares. Esta articulación de una *estética de la plaza*, junto a tradicionales y milenares principios escénicos, eran parte de su contagiante magia.

Particularmente, me atrajo el modo en que incorporó al trabajo con máscaras¹³ ciertos aspectos de la teatralidad oriental: *Tenemos la necesidad de volver a los maestros, al pasado, a las fuentes [...] Necesitamos volver a la escuela de vez en cuando*, ha dicho Ariane Mnouchkine,¹³ esa gran maestra que tuvo Andrés.¹⁴ Había llegado a la escuela que, para él, fue el Théâtre du Soleil, cuando experimentaban la aplicación de técnicas orientales a los textos de Shakespeare. Allí conoció profundamente el Kabuki, el NO, el Kathakali, el teatro isabelino, la Commedia dell'Arte y experimentó la riqueza expresiva de una estética no ilustrativa, de una forma de contar que apelaba a la es-

tilización, a la ritualización, a la codificación.

Pero ese aprendizaje, ese beber de las fuentes, iba más allá de la aplicación de determinadas técnicas: *No por azar nos apoyamos mucho en las formas de teatro asiático, porque ahí es donde nace y donde se conserva el verdadero teatro... Nos inspiramos en lo interior, nos preguntamos qué es lo que pasa en el interior de un actor para que represente, para que realmente haga teatro, para que realice una autopsia de los personajes, para lograr que todo eso sea lo más visible posible, para transmitir emoción*¹⁵.

En Andrés no era posible encontrar un gesto, una palabra, una propuesta que expresara imitaciones gratuitas. Un aprendizaje estético y ético, un descubrimiento de ocultos sentidos, de ritualidades, definió esta experiencia. La vocación intercultural que enriqueció y caracterizó su trabajo con las máscaras, quedaba explícita en algunas de sus pautas. Desde el modo en que orientaba el acercamiento al personaje, la ruptura con la convencional distribución de *papeles* en el equipo de actores,¹⁵ sin consideraciones de género; hasta detalles como el cuidado en el acto de mirar, la expresividad que buscaba en los ojos, las manos, los pies; la *animación* de telones que se estremecían sugiriendo alguna extraña presencia (imagen recurrente en el teatro balinés).

Y pienso que particularmente, nos comunicaba con el Oriente la

13. Fernández Lera, Antonio. Desencuentro con Ariane Mnouchkine. El Théâtre du Soleil, Cuadernos El Público n. 16, sept. 1986, Centro de Documentación Teatral, Madrid.

14. En Chile trabajé con mucha gente, hice muchas cosas, pero ha sido en el Théâtre du Soleil y en Ariane, como persona, donde yo encontré la rigurosidad, la minuciosidad y el deseo de unir el Teatro con el ser humano. De la entrevista realizada por Fernández Lera: Con Georges Bigot y Andrés Pérez. Cuadernos El Público, n° 16, sep. 1986.

15. De la entrevista de Fernández Lara: Con Georges Bigot y Andrés Pérez.

búsqueda de un sentido ritual en el teatro. Desde sus orígenes, en Oriente y Occidente, el teatro ha estado asociado al rito. Pero es el mundo oriental el que más ha conservado ese principio ritual, considerando el teatro como un ofrecimiento. Y de alguna manera, cierta mística de las prácticas escénicas orientales estuvo presente en aquel taller. Cada jornada –después del entrenamiento matutino con el Saludo al Sol– era presidida por el tradicional Saludo Kathakali, mediante el cual, nos explicaba Andrés, pedíamos perdón a la tierra por todo lo que íbamos a hacer sobre ella.

De algún modo, la presencia de la máscara reclamaba una ritualidad. Ella viene del rito y, aún dentro del teatro, sigue existiendo como objeto sagrado: *Toda máscara, aunque sea puramente teatral, es un objeto mágico[...]. En Oriente un buen actor sabe bien que lo que ocurre entre él y la máscara, entre la máscara y el público, es algo ritual*¹⁶. Existen máscaras rituales como la Okina, la primera máscara del teatro NO, que aún recibe ofrendas tras el escenario. En casi todas las culturas, las máscaras están rodeadas de ritos que refuerzan su poder. Ellas no sólo producen un estado especial en el que la usa; su magia abarca también el espacio donde se proyecta.

Cercanas y lejanas historias invadieron la atmósfera de nuestro lu-

gar de trabajo cuando, sobre un paño negro, fueron colocadas las legendarias máscaras de Arlequín, Pantaleón, el Capitán Matamoros..., que ya habían sido habitadas por actores del Théâtre du Soleil. Para trabajar con la máscara, para intentar el viaje que nos aproximaba a ella, Andrés proponía crear ciertas condiciones, como si se esperara un nacimiento, nos decía. El amplio salón que ocupaba nuestro equipo se fue transformando repentinamente en recinto teatral. Espejos, maquillajes, vestuarios colgando sobre cuerdas y hasta un improvisado telón, aparecieron en el lugar. Se estaba propiciando cierta atmósfera que ayudaría al nacimiento de la máscara. Esta situación se iba enriqueciendo en la medida en que los personajes se iban definiendo,

pues de igual modo se definían el vestuario, los decorados, la utilería.

Junto con estas notables modificaciones del espacio, iba apareciendo una movilizadora energía. Andrés cuidaba el sentido de cada acción cotidiana, no sólo teatral.

En el terreno del teatro, se reforzaba una mística de trabajo.

Cada mañana, los integrantes

del equipo nos situába-

mos en dirección al Oriente para realizar el Saludo al Sol. Era ese nuestro entrenamiento cotidiano. Para Andrés Pérez, el entrenamiento debía estar en función del tipo de trabajo que se realizara: *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 personaje no debe ser frenado por las limitaciones del actor: *Es el ser humano-personaje quien escoge al actor y el actor tiene que estar libre, disponible*. El afinamiento del cuerpo es también el afinamiento de los sentidos, de la mente y del espíritu del actor. Esta ceremonia del Saludo al Sol, practicada desde hace siglos por yoguis e hindúes, era cada mañana mucho más que un complejo y rico estiramiento del cuerpo.

Quizás el sentido profundo al que apuntaban aquellas prácticas con Andrés, lo comenzamos a comprender la última noche del taller, durante la muestra que se presentó en la plaza de Machurrucutu. Lo que allí sucedió fue construido ritualmente y concebido como un ofrecimiento. Durante todo el tiempo que duró la muestra, Andrés parecía estar en otra dimensión, como queriendo transmitirnos su *raja*. Aquella noche él también ofreció una máscara. En ella, parecía convivir el espíritu de su máscara de Gandhi y el ánimo de Shiva. Antorcha en mano, aquella máscara despertaba un fuego circular mientras bailaba. Sólo él sabía el sentido de su danza sobre el escenario nocturno de Machurrucutu. De aquel inefable instante, no podrá quedar ningún registro. Evoco a Hélène Cixous: *De este intervalo de existencia, yo que no tengo experiencia no tengo palabras, mas desde el borde al cual me aferro mirando a aquel que es, yo experimento una respetuosa emoción*¹⁷.



16. Stiefel, Erhard. La utopía del hombre enmascarado. Cuadernos El Público n.16, sep. 1986.

17. Lo visible invisible. Double Page n. 49, París.



Fotografía: Enrique González.

Andrés Pérez dirigiendo en el Taller EITALC. La Habana, 1989.

El tejido teatral

Insisto en señalar cómo, en nuestro taller, el aprendizaje de un método para la creación de máscaras, estuvo asociado al ejercicio de una ética y de una mística en el trabajo del actor. La exigencia de rigor y sinceridad para cuanto se hace y ofrece era una constante en nuestro equipo. Desde el primer día, Andrés llegó pidiendo que transformáramos aquel lugar en un espacio bello, propio; que hiciéramos de él nuestra casa, nuestro templo, nuestro utópico castillo. El cuidado con que se elaboró la muestra final del proceso se explica todavía en sus palabras: *Una escalera se hace de peldaños. Esa escalera y sus peldaños tienen que ser lo más bello y pulcro posibles.*

Quiero detenerme en el laborioso tejido de orfebrería que constituyó la preparación del ejercicio final. La selección de cuadros, la relación de máscaras y espacios, la fabulación de la metáfora que nos propusimos entregar, las transiciones dramáticas y musicales, la manipulación de los telones pintados, la exactitud y el ritmo en el cambio de decorados, la delicada elaboración de la escena donde intervenían todos los personajes, la coreografía que la animaba... Todo ello fue un proceso colectivo que tuvo su clímax la noche de la confrontación con el público. Los personajes-máscaras no eran ajenos al andamiaje teatral.

Lo que llamamos andamiaje era una hermosísima y funcional estructura de bambúes diseñada y construi-

da por Ignacio Miranda, desde la cual colgaban los decorados realizados por el artista plástico Kike González, a partir de imágenes del Códice Borgia, y de pintores *primitivistas* latinoamericanos. Estos decorados intentaban simbolizar las emociones alrededor de las cuales se estructuraban las propuestas. Eran tres momentos, a partir de los cuales se movía circularmente la historia: la creación y la alegría; la magia y el misterio; la destrucción. Y de nuevo la creación, el nacimiento, la vida.

La solución escenográfica fue desarrollada a partir de las necesidades de los actores. Sobre un espacio vacío, estaba el actor-personaje con su emoción. Todo cuanto allí ocurría tenía que ver con la necesidad de evidenciar el mundo y el sentimiento



Fotografía: Enrique González

Presentación al público del espectáculo **Memoria del fuego** de Eduardo Galeano. Dirección de Andrés Pérez. Taller de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe (EITALC) Machurrucutu, La Habana, 1989.

de la máscara. Sólo podían ocupar el espacio aquellos elementos que también expresaran lo que allí se quería mostrar. Se hizo necesario un telón a través del cual sucediera la aparición. La máscara, dentro de la propuesta desarrollada por este pedagogo, requería de esa zona mágica para salir al mundo teatral. La estructura de bambúes fue también una creativa solución a los problemas de cómo colgar los vestuarios de los actores, considerando los frecuentes cambios. Lo que en un inicio era sencillamente una necesidad, se fue modelando, elaborando, de la misma manera en que el vestuario y el maquillaje iban dibujando la magia del universo americano.

Lo que ocurría en la tras-esquina era parte del *ofrecimiento* de aquella

noche. Incluso, el modo en que aquel grupo de actores entraba y salía del espacio de representación, fue minuciosamente elaborado a partir de la metáfora de un legendario pueblo que llegaba a contar historias. Eran los actores, más bien las máscaras, quienes manejaban esta estructura y la organización dramática de los decorados, mientras cuidaban los detalles de sus movimientos durante los visibles cambios de máscaras ante los espectadores: un actor comenzaba a vestir otro rostro para que alguien, que tampoco era él, se abriera paso entre los telones. Los espectadores —como en *La Negra Ester* o en los espectáculos del Théâtre du Soleil— podían presenciar la misteriosa aparición de la máscara en el cuerpo del actor y la maravilla de la artesanía teatral.

El actor era el eje a partir del cual iban surgiendo colores, sonidos, espacios... Todos esperaban una propuesta de él. Al intuirse el nacimiento de un personaje, comenzaba también a dibujarse el ambiente, el entorno. Para este pedagogo, el actor era también un decorador, un creador total. En este taller, todo estaba asociado al trabajo del actor para el nacimiento de la máscara. Y, particularmente, la elaboración musical. Desde el primer día, Andrés indicó que los actores debían tocar algún instrumento. Una buena parte colaboró en la elaboración musical, coordinados por un músico y teatrista colombiano, que integraba el equipo.

Durante las improvisaciones, la labor del músico era intentar evidenciar la emoción que parecía proyec-

tar cada naciente máscara. En algunos casos, las dificultades del actor para encontrar y expresar una emoción incidían directamente en el trabajo del músico. No se producía la mágica comunicación que impulsaba la búsqueda. La labor del músico era de paciencia, de acierto y errores, como la del actor. Fue un trabajo de observación, descubrimiento y elaboración diaria, a partir de las propuestas de los actores; algo así como respirar a dúo.

En una primera etapa del taller, el músico tenía el rol de evidenciar la emoción del actor, descubrir el ritmo interno de cada uno, la música de los cuerpos. En la medida en que se iba produciendo la evidencia de la máscara, el músico comenzaba a elaborar, enriquecer, pulir sus improvisaciones, a partir de la propuesta del actor, hasta que se concretaba el tema musical, casi *banda sonora* que acompañaba la fábula de los cuerpos. Era un trabajo delicado, que no se reducía a graficar una emoción, sino a complementarla, a enriquecer la evidencia, a través de una expresión sonora que hiciera visible las melodías del alma del personaje.

Algunos temas fueron compuestos especialmente para el taller por Alberto Ramón, el músico colombiano; otros, fueron tomados del repertorio latinoamericano. En general, las melodías, como la instrumentación utilizadas en el taller, provenían del arsenal musical indígena latinoamericano. Se usaron instrumentos sudamericanos, como el *firisay*, especie de sonaja de semillas característico de los indios colombianos. Se usaron también sonajas de pezuñas de ca-

bras, cascabeles. La quena, la *zampoña* y el *quenacho* de la cultura incaica, fueron usados para producir los ritmos densos, lentos, asociados a los momentos mágicos, a la llegada de algún lejano y misterioso viento; como también con ellos se producían las melodías asociadas a sentimientos de nostalgia o melancolía.

En todo este proceso creativo, el pedagogo fue una extraordinaria fuente de motivación, de estímulo para los actores: *Él iba modulando las reacciones naturales de nuestros cuerpos. Cuando veía que había un germen de vida, él estimulaba, proponía, y el cuerpo reaccionaba, el personaje que estaba en nosotros tímidamente comenzaba a germinar con más vitalidad*.¹⁸ Realmente, Andrés contagiaba con la expresividad de sus ojos, de sus manos. La riqueza de máscaras que iban dibujándose en su rostro, mientras dirigía el proceso creativo de los actores, hacía posible vislumbrar las metáforas que proponía: *Bebe con los ojos. Mira con la boca. Detrás del maestro, estaba el brillante actor que confesaba: Yo quisiera estar en el lugar de ustedes.*

No creo que, para ninguno de los actores que pasaron esta experiencia, se tratara únicamente de haber asistido a un taller sobre determinada técnica para el trabajo con máscaras. Pienso que, para muchos, este taller fue una escuela. Una escuela donde la enseñanza del pedagogo se

expresaba en su cotidiana relación con el alumno, en sus reflexiones y metáforas sobre la vida y el teatro, en todo lo inefable que está en nuestra memoria asociado al nombre de Andrés Pérez.

Muchos años después, regreso al recuerdo de aquellas notas, donde intentaba retener cada indicación del pedagogo. Para él, cada momento del trabajo debía ser un *acto total*, un *acto del alma*: *El teatro es un estado de vida o muerte, nos dijo un día, es el lugar donde nos lo jugamos todo, un modo de vida, una carrera de toda la vida.*

Reescribo, ahora, mis anotaciones de las indicaciones que él diera a los actores durante el proceso de trabajo. Me recuerdo aún apretando el lápiz, persiguiendo sus frases en el aire de aquellos salones del entrañable y lejano Machurrucutu. Tal vez, sirvan para que hoy podamos compartir la memoria de aquel regalo teatral y humano que fue la magia de Andrés Pérez.



18. Apuntes de las palabras de la actriz dominicana Esther Soledad Cabrera, integrante del equipo de Andrés Pérez, durante los debates sobre los procesos de trabajo en el Primer Taller de la EITAC.

- El teatro es mágico, es sagrado. No admite una actitud banal. No importa el sistema teatral que se trabaje, lo importante es la filosofía que lo sustenta y que lo hace trascendente.
- El teatro es aparición, encarnación... El teatro es peligroso, como decía Artaud, es como la peste, contagia. Es una magia.
- El teatro es una profesión y un modo de vida. Es una carrera de toda la vida, no de un tiempo.
- El terreno del teatro es sagrado. Uno lo pisa y debe estar en la emoción.
- Todo es un viaje. Las mejores obras de teatro tratan de un viaje.
- El teatro es un espacio de reflexión, de investigación, de búsqueda del ser humano. Y hay que aprovechar cada instante del acto teatral para investigar, para autoconocerse y conocer a fondo el personaje.
- La cultura hindú es la civilización más antigua que nos queda como humanidad.
- Todo el origen del teatro tiene que ver con alejar demonios.
- El teatro debe ser siempre un diálogo, una emanación de energías, un dar y recibir.
- El teatro se vive, no se explica.
- Este trabajo es la búsqueda de la verdad y del ser humano, del alma del ser humano.
- Es un sistema frágil, no se basa en la fijación, en lo histriónico, sino en la vivencia interior diaria, única, desde la emoción, irrepetible.
- Este es un trabajo hacia el otro. Transformarse uno para tratar de entender al otro. Es allí donde el teatro cumple su función social, revelándonos al otro, no ser reflejo de sí mismo, sino encontrar en el otro la similitud de costumbres.
- El actor es un visionario, un guía. Él va mostrando al espectador cómo es cada cosa que nombra.
- El actor es un médium. Cuando comienza a hablar, ya no es él, sino el personaje. Es una encarnación, y la voz y el gesto salen, por sí solos.
- Para levantar el alma de los que escuchan, hay que levantar el alma del actor.
- El actor siempre está trabajando, improvisando, indagando qué sucede en nuestro espíritu.
- En el teatro, todo es permitido. Un viejecito puede saltar, pues es el corazón del personaje-actor el que salta.
- 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'.
- El actor debe dominar muy bien lo que hace para despertar la atención. Debe hacer muy bien lo que quiera hacer. Pero aquello que no sabe, no debe hacerlo.
- El teatro hace metáforas de la vida. Ante el público, el actor es una radiografía de emociones.
- Hablar desde el corazón del actor al corazón del espectador.
- El trabajo de un actor es encontrarle la emoción a la escritura textual dramática.
- No interpretes el texto, no lo sojuzgues. Descúbrela la emoción.
- El problema no es sólo sentirlo, sino mostrar que lo estás sintiendo. Hacerlo evidente.
- La evidencia manda.
- Trabajar el cuerpo de un actor significa que cada parte de él esté en función de una emoción y la exprese.
- Puede existir una emoción verdadera con un camino equivocado.
- Visiona, ve... No busques la significación desde lo exterior. Busca dentro de ti, mira desde adentro, desde la emoción. No grafiques.
- La búsqueda de la emoción del personaje es un trabajo individual de cada actor, y él debe saber qué hacer para encontrarla.
- Cada actor debe tener un rito que le permita prepararse. Mientras se maquillan, deben iniciar el viaje.
- La imagen no es actuación. La actuación no tiene que ver únicamente con la creación de imágenes, sino sobre todo con la emoción. Hay un teatro de imágenes y hay un teatro de emociones, de personajes.
- El diablo es concreto. Es una emoción maligna. Toda emoción es concreta.
- Hay que hacer a través del ser. El ser viene del sentimiento, de la emoción.
- Debes saber siempre desde qué estado de] alma cuentas una historia. Y debes mostrarlo inmediatamente que apareces sobre la escena. Contarlo con los ojos, con la mirada, con las manos, con los pies.
- Debes buscar otra escala en las emociones, más allá del realismo.
- Hay que dar toda la emoción, pero no derramarla, que no se desorbite, que no se salga del espacio del actor. Que tenga un receptor.
- Buscar la metáfora en el personaje, una metáfora del mundo, de cierta forma de pensar.
- No hay extras ni figurantes, todos somos protagonistas de la historia.

- Al personaje no se le puede forzar, es un parto natural, no violento pero sí difícil. Y hay que saber cuándo ocurren esos momentos.
- Hay que recordar, no el resultado del proceso de construcción del personaje, sino cuál fue el camino recorrido, las imágenes y técnicas usadas. Interesa el cómo, el medio, no el fin.
- Debes cuidar tu propio reino. Sentirte un rey en tu personaje. Uno ayuda al otro en la medida en que tiene más mundo. Es una ayuda desde sí mismo.
- Deja que el personaje te elija para que tú lo representes.
- El personaje debe estar siempre en su presente. El teatro es presente, es urgencia.
- Hay que trabajar el misterio, la dimensión mítica de cada personaje.
- Rechacen lo banal, lo cotidiano, lo realista. Deben buscar su personaje en la categoría de lo legendario.
- Cada actor debe saber qué hacer para afinar su cuerpo, su mente... Su entrenamiento depende mucho del tipo de obra en que se encuentre trabajando. Así sabrá si necesita realizar ejercicios de estiramiento, de resistencia física o deberá practicar la meditación.
- La imaginación es un músculo y este músculo hay que tensarlo, trabajarlo. Hay que crear condiciones para desarrollar la imaginación.
- El teatro es mágico, pero esa magia no se encuentra fácilmente. Si amamos el teatro debemos prepararnos rigurosamente, debemos consagrarnos a él.
- Debemos luchar contra la lentitud. Ella es uno de los demonios del teatro. La rapidez ayuda en la improvisación, calienta el alma y la imaginación.
- Es preferible trabajar a partir de la sinceridad en el error.
- Buscar lo pequeño para lograr lo grande.
- *Adonde van los ojos va el cuerpo, adonde va el cuerpo van los ojos, adonde van los ojos va el alma*¹⁹.
- No hay que saberse el texto, conocerlo sí, soñarlo.
- No hay que poner, hay que descubrir.
- Que no haya agitación, sino precisión en los gestos.
- No fijen. Encuentren. Hay que seguir buscando, siempre hay una puerta que se abre. El oficio del actor es el de abrir puertas al personaje, no manipularlo.
- Cuidense de los artificios.
- No hay finales, la historia continúa siempre. Los personajes salen y nos dejan con una historia viva que continuaremos en nuestra imaginación.
- Hay que crear hasta contagiar.
- Ocurren movimientos en el espacio porque son movimientos del alma, pero no hay desplazamientos.
- Existe peligro en la simbología, en la excesiva codificación. Hay que buscar la justeza del símbolo.
- El problema es cómo traducir la verdad por caminos no realistas.
- Hay que saber ser cóncavo y convexo a la vez. Saber dar y recibir.
- Mirar enseña mucho.
- Háblale directamente a alguien, al corazón de la gente.
- No hay bufones en general, los hay en particular.
- No hay masas sino individuos que la integran.
- Siempre hay que dejarse sorprender.
- Para el aprendizaje de la verdad, hay que saber mirar.
- Se mira con el corazón.
- No hacer, sino ser el amor.
- Debes contar que es a ella a quien amas, contar con los ojos, con los labios, con las cejas.
- Vean cómo se puede armar esta historia, cómo organizarla de modo que unos nazcan y otros se vayan a dormir a sus legendarias tumbas. Están contando desde su emoción, alegres. Tenemos que saber por qué y a dónde se va este pueblo. Nada termina. Entonces, cómo deben salir de escena estos personajes.
- Duerme tu desolación. Háblanos de tu soledad por la forma en que duermes y colocas tus manos.
- Bebe con los ojos. Mira con la boca.
- Piensa bailando, baila pensando.
- Debes saber escuchar con el cuerpo.
- Háblanos como si danzaras.
- Baila con los dedos, con los codos, con todo tu cuerpo.
- Haz que tus manos tiemblen de alegría. ●

19. Observo en este consejo una asimilación personal de las tradicionales indicaciones que los maestros del Kathakali daban a sus alumnos: Porque adonde quiera que vaya la mano, las miradas la siguen; donde van las miradas, el pensamiento las sigue; donde va el pensamiento, el sentimiento lo sigue; donde va el sentimiento, allí está el rasa (experiencia estética). Nandikeshvara. (Tomado de El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral, de Eugenio Barba y Nicola Savarese. Escenología, México).