

JEAN MARIE BINOCHÉ

Entrevista

El Maestro Binoche ha sido Director de numerosas obras de teatro en Francia y países de América Latina. Dentro de sus grandes aportes está el trabajo con máscaras realizado en nuestro continente y en Europa.

Ha transmitido su experiencia a través de cursos y talleres sobre la construcción y el trabajo del actor con Máscaras.

Este investigador y pedagogo de la Escuela de Arte Dramático de París participó en el Festival Internacional de Arte en Cali (Septiembre de 1999) y trabajó durante dos semanas la actuación con la máscara en el taller "El yo y el personaje".

En esos espacios de descanso pudimos conocer más sobre su vida y su relación con la máscara en el trabajo teatral.

Por: *Jesús María Mina*

Docente Bachillerato Artístico en Teatro - Bellas Artes. Especialización en Investigación Comunitaria y Educación de Adultos, 1994 (México)

Foto: *Jorge Idárraga.*

E

Era uno de esos días en los cuales el sol había salido caprichosamente a calentar las calles húmedas de la ciudad. Los ciudadanos le huían al frío y a las gotas de agua que precipitadamente se estrellaban con los cuerpos o el pavimento. Sin embargo, en una de las salas del conservatorio de Bellas Artes de Cali, el gris no había podido nublar las energías de un hombre que brilla por su dedicación a un oficio y a un arte, ser constructor de máscaras y, como él lo dice, embajador del arte de actuar con ellas. Cuando empecé a hablarle sus palabras y sentidos dejaron a la zaga el estrépito de la ciudad y se concentraron en ir develando apartes de su vida y los significados de su oficio.

En cuanto a sus orígenes como persona y como hombre de teatro...

Nací en Francia en 1933. Hice estudios desastrosos, no sabía qué hacer a los veinte años. Mi papá hacía teatro amateur y no profesional y yo iba al teatro, no por amor a éste sino a una chica que estaba en el elenco. Mi papá se asombró y me dijo:

¡Ah! te interesa el teatro. Hay un taller en Marruat, capital de Marruecos, si quieres te lo ofrezco. El maestro, aunque no lo conozco, me parece que es bueno. Yo no sabía nada, llegué al lugar y había como sesenta talleristas, cuarenta árabes marroquíes y veinte franceses. El encuentro con la gente fue extraordinario, la música de la primera noche... Después el director del taller nos dijo, que debíamos estar en pie a las seis y tendríamos la primera clase en vivo con un maestro famosísimo. Fue muy duro levantarse ese agosto de 1953. Todavía no había salido el sol. A los diez minutos de empezar dije: “este es mi oficio” y me quedé en él.

Entonces seguí a este maestro que me hizo discípulo de la máscara. Este taller generó un espectáculo fabuloso que fue al Teatro de las Naciones en París. Él me dio los

rieles en los cuales estoy todavía, es decir, el arte dramático nítido y claro. Fue realmente una entrada a este bello mundo teatral. El teatro está compuesto por muchas familias, pero yo tropecé con la mejor, la de Jean Coupe. Una familia del arte dramático alegre, en el profundo sentido de la palabra. Eso constituyó un sentimiento maravilloso para mí, al ver que había tanta gente que trabajaba el teatro; mi papá hacía un teatro de *vaudeville*, un teatro chimbo.

Seguí a mi maestro hasta París donde llegué en 1955. Allí acabé de formarme con él unos tres años y entonces descubrí al maestro de mi primer maestro durante la segunda guerra mundial confirman, Cirille Gibtes. Este señor, ya de edad, tenía unos cuarenta y cinco años, era mascarero, lo encontré exactamente en el 59. El venía a las clases de teatro de quién fuera su alumno a tocar guitarra en el descanso.

Una vez Cirille me invitó a ver las máscaras que hacía. Yo fui a su casa y ví las cosas más hermosas de mi vida, una serie

de máscaras sumamente bellas y me dije: este es mi camino, yo quiero acceder a esta belleza.

Cirille, un señor muy tradicional, en el buen sentido de la palabra, era como un sabio. Nunca encontré en mi vida una persona con una vista sintética tan completa sobre el teatro. Me impresionaba mucho y lo seguí. Fui su aprendiz durante muchos años. Fue caótico, nada fácil, pues era un hombre muy duro, exigente, me formó a “bastonazos” y “látigo”, y esto fue determinante. El me dio una visión sobre todo. Cirille era un maestro de la vieja escuela. Aquella que no deja pasar nada, y con una exigencia descomunal. Nunca la ví en otra parte. Era brutal pero con mucha gentileza, decía las cosas directa e inmediatamente y eso lo agradezco mucho.

Creo que la vieja escuela es la mejor porque tiene fundamentos. Es la que obliga a mirar el entorno, la naturaleza, un árbol, un anochecer o un amanecer, un niño, un gato, un hombre o una mujer con ojos distintos, el ojo en busca de la belleza. Diría que un

gesto verdadero lleva a la belleza y su sede es la verdad. Entonces eso te lleva a buscar dónde está escondida la verdad. Por ejemplo: es verdad que el agua corre de arriba hacia abajo. Nace en el monte, va a los ríos, lagos y al mar. También es cierto que cuando el sol se oculta, siempre saldrá por el otro lado. Esto no es mentira; son verdades que dicta la naturaleza.

Hay que reconocer en la naturaleza lo que nos corresponde, es decir, somos semejantes a ella. Tenemos en el cuerpo realmente sus elementos. Estamos cruzados por energías, tonicidades. El trabajo que hice con mi maestro me hizo reconocer eso, incluso que en mí está puesto todo el universo. Cuando ves el agua bajando del monte, aprecias no la razón sino la evidencia. Nunca hablo de la lógica sino de ser evidente. La lógica pertenece a otro tipo de comportamiento frente a la vida. Entonces cuando trabajo en la escena, lo hago con base en la evidencia. Esto es el resultado de las lecciones de mi maestro.

¿Qué es para Binoche el personaje teatral?

En primer lugar es alguien que cuenta una historia, cualquier historia. Necesitamos personajes para contarlas. Ahora, el personaje está llevado por un actor, está de pie frente a las luces y al público, pero el actor está por detrás del personaje. Le presta momentáneamente su cuerpo y su voz al personaje. Esto es muy sencillo, pero entenderlo no es tan fácil, y hacerlo es mucho más difícil por la resistencia del actor para abandonarse al personaje. Entregarse totalmente a él, dejar su cuerpo listo para recibirlo, vaciarlo para que el personaje se instale dentro del actor. Esto quiere decir que uno como actor tiene la preparación para saber abandonarse a sí mismo, sin prejuicios y tener una visión de su cuerpo, una visión monumental de su totalidad.

¿Qué función cumple la máscara en el abandono del actor ante el personaje?

La máscara es un objeto cuando está en la mesa. Es una escultura dramática. Eso quiere decir que



Maestro Binoche
Foto: Archivo Doris Sarria.

espera una persona para darle vida. Cuando el actor se pone la máscara ya deja de ser actor, desaparece detrás de ella y del vestido que la acompaña. Entonces voy a transformar mi voz, mi tonicidad muscular y prestar mis medios al personaje para darle vida, hasta que en un momento dado, el personaje le dice al actor: cállate y déjame vivir. Es un paseo amoroso entre el yo y el personaje. Es como un acto de amor, son inseparables. Aunque haya una separación, una frontera, ya no soy yo como actor que está por delante, sino por detrás de la máscara o del personaje. Eso se puede aplicar al teatro de cara destapada. Así aparece un concepto formidable, el de la humildad. Estoy por detrás, no por delante, estoy como artesano tratando de hacer vivir un personaje. Ya no se nada, estoy detrás. El personaje lleva el actor y no al revés.

¿Humildad como actitud o como virtud?

La humanidad aparece como una actitud no como una virtud. La virtud pertenece a los religiosos

por ejemplo: la gente está humildemente pidiendo al Señor y no se qué logra eso.

Durante el taller aparecía constantemente la actitud del personaje, ¿cómo se entiende esto?

En cuanto a la actitud del personaje, la máscara es una escultura; el vestuario con el cual vamos a vestir al actor para que se vuelva personaje, también es una escultura. La máscara requiere una arquitectura con el vestido. Esto hace que aparezca una escultura en vivo, en movimiento. El actor que está por detrás esculpe su propia escultura y la hace avanzar en el espacio. Esta escultura está llevada por un movimiento, digamos un gesto social. Detrás de ese gesto hay un movimiento con su regla. Un movimiento genera una inercia y esta correspondé en el gesto social a una frase sonora o gestual.

Me apoyo sobre esta suspensión del movimiento y del gesto a la par, en este momento cinético para generar otro gesto y otro movimiento. Entonces vemos la

actitud. La máscara es un arte de actitud, de escultura y esto nos lleva a una realidad extraordinaria.

Las etapas para construir el personaje.

Al actor que está por detrás de la máscara lo llevo frente a un espejo y le aparece una escultura inmóvil. El actor tiene que ver de qué se trata, quién es, qué edad tiene. Según su edad vamos a buscar la manera de acomodar su cuerpo. Cuando tenemos la edad se busca la respiración que es muy importante porque la boca genera mucha energía. Por los huecos de la máscara surge una cantidad de energía, de vida. Todo esto requiere una preparación.

La energía que nos cruza el cuerpo es una materia tangible que nos viene del suelo. Hay otras energías, estamos bombardeados por ellas, unas cósmicas que se cruzan y vienen a juntarse en un centro vital que se ubica más o menos a dos dedos debajo del ombligo. La energía entra por las piernas, se acumula en este centro vital y, por algunos filamentos que van de este centro a la base de la

columna vertebral, sube al sistema nervioso que está amarrado a la columna por las pulsaciones. Esa energía posteriormente va a pasar hasta las extremidades, la punta de los dedos, de los ojos, de la mirada. Si doy un color al sentimiento, si estoy con una emoción positiva o negativa, lo que sea, el pie de manera muy natural se apoyará en el suelo con cierto color que cruzará todo el cuerpo. Evacuamos ese color energético hasta la punta de las extremidades y ahí se recibe tan fuerte que se despierta el cuerpo. Este tipo de visión no es fácil entenderla porque la educación cultural que hemos obtenido, establece una relación social desde lo que llamo "la superestructura corporal".

De la mitad del pecho hacia arriba tenemos una superestructura hipertrofiada con una gimnasia facial muy hábil. Se levanta un señor y dice: -voy a contar una historia-, se sube al escenario y vemos una persona asustada colocando sus pies en segundo lugar.

Cuando se tiene el personaje y

este respira no con la respiración del actor sino como lo haría el personaje, se manda al espacio, se quita el espejo. El actor en este momento ya posee una imagen en la mente y el personaje, una silueta. Podemos decir que el actor tiene en el cuerpo la actitud general del personaje y ahora lo hacemos explorar unas situaciones muy sencillas. Ejemplo: cruzar una zona de peligro, tiene miedo o cualquier situación.

Luego de este trabajo aparece un animal. Algo o todo del personaje hace pensar en una culebra, una pulga, un pingüino o una tortuga. Entonces abandonamos momentáneamente la silueta del personaje y vamos por la del animal. ¿Por qué? Para alejarse temporalmente y darle una corporalidad al personaje ajena al sicologismo, al naturalismo. Vamos a construir una gallina, por ejemplo, con todas sus características, dinámica y hasta el cacareo aparece. Cuando se tiene al animal se trata de insertarle al personaje la columna de la gallina, la movilidad de la cabeza y otras particularidades. Entonces aparece un personaje

con cosas ajenas al animal pero con algunas de sus características. Se está volviendo al personaje pues es un hombre animal y a esto lo llamo la dinámica animal.

Por qué el trabajo con la máscara no es sicologista o de identificación?

Cuando hay identificación no se sabe quién habla, el personaje o el actor. La identificación hace vivir las cosas de manera primaria, tratando de transmitir una fotografía de la realidad cuando el trabajo es mostrar la visión que se tiene de ella, pero no copiarla sino transformarla. Es una visión, mostrar en vez de identificar. El sicologismo (inventado por el señor Stanilavsky) lleva a la identificación; esto generó actores de cine sumamente importantes, pero para el teatro no funciona porque la cámara de cine se acerca al ojo, se acerca al rostro y aparece en la pantalla de ocho por seis, quién puede luchar contra eso? Es una revolución espectacular en el arte; hay tanta intimidad entre el personaje y el actor que hay una contención de expresión.

En el cine un actor tiene un rostro casi impávido, neutro, pero con un volcán adentro. Es una química particular. El cine se robó el sicologismo, hay que darle las gracias. En el teatro hay que inventar y liberarse del intimismo. Hay gente que sí se dio cuenta de este fenómeno y trata de crear un lenguaje esencialmente teatral.

El espectador de cine se guía más por el ojo de la cámara, el espectador de teatro busca el ojo del actor, que a treinta metros no se ve. Hay que buscar que el cuerpo entero se apodere de los sentidos que están colocados en el rostro. El cuerpo se vuelve mirada, olor y con la máscara es maravilloso. Es un teatro más épico.

¿La máscara requiere una dramaturgia diferente?

Otro aspecto, aparte de la silueta y de la construcción del personaje, es la manera de contar la historia. En primer lugar diría que el teatro sin conflicto no es teatro. Puede ser que hallan historias lineales sin conflicto, eso existe, en ese caso es la puerta abierta a la imagen por la imagen. *Bob Wilson* y otros, por ejemplo, hacen eso, yo también lo

hice, es muy interesante como ejercicio o como trabajo. El hecho de que no haya situación obliga a tener otra actitud frente al espacio teatral, hacer imágenes, e imágenes. Hay cuentos sin conflicto, son muy bellos. El cuento trae unas enseñanzas escondidas y eso es muy interesante. Sin meterse en las enseñanzas, el *hecho de hacer un montaje* como artista de teatro, de manera muy libre, deja una huella en cuanto al contenido y a las enseñanzas del cuento. Me encanta lo teatral, la situación, los conflictos, porque ahí aparece la tensión dramática que templó el espacio y al espectador. La situación con conflicto genera motivación. Entonces se va poco a poco improvisando y trabajando alrededor de esto. Ahora, hay también cuentos con conflictos y, lo que más me interesa, es que están hechos de tal manera que detrás de una frase se esconden más conflictos e imágenes; improvisando vamos a sacarle el jugo a ese conflicto y a esa imagen. Lo bello para mí es la *mezcla entre imagen y conflicto*; no hay separación entre los dos.

En cuanto a la duda y la inmovilidad

Creo que el momento más delicioso para el actor es la inmovilidad, un momento de suspensión entre pasado y futuro. El pasado crea una resonancia en el cuerpo, se está ahí, inmóvil y el cuerpo resuena por todo lo que pasó en su vida. Al mismo tiempo hay una vibración hacia el futuro. *Hay que querer y desear*. Yo trabajo mucho con el deseo en vez de la voluntad. Al desear, al encarar unas acciones hay un encuentro en la inmovilidad entre resonancia y vibración. Se da como un choque dentro de nosotros y con ese choque, teniendo en cuenta la experiencia del pasado, voy a tener la angustia de encarar el movimiento hacia delante y empezar a medir. En la medida en que avanzo en la vida voy a tener más prudencia en hacer las cosas. El encuentro y la angustia que nacen de la resonancia y la vibración, el ser humano los posee.

El actor tiene que, por su experiencia, dudar, no hay angustia. Se está jugando. No hay una entrega de su propia vida. Es vida efímera, el teatro. Entonces la angustia debe dejar espacio a la duda del actor que está por detrás del personaje. La duda es revolucionaria, es un motor, hay

que tomarlo así. Tampoco hay que dudar tanto. En un momento dado el actor tiene una visión de lo que tiene que hacer y de esa visión nace el deseo de realizarla y del deseo nace la decisión de hacerla y después llega naturalmente la ejecución. La duda en el arte es fundamental, es el motor.

¿Cómo ha sido la respuesta en Latinoamérica con su trabajo?



Foto: Archivo Doris Sarria.

A Latinoamérica he venido varias veces con espectáculos de máscaras y sin máscaras, con cuentos, etc. y la acogida ha sido siempre muy positiva. Acabo de hacer un *cuento* en México a partir de un cuento Totonaca. Hace dos años hicimos una adaptación urbanizada. Está llena de conflictos, es maravilloso como narración y como texto. Cuando se presentó el público lo acogió muy bien donde estuvimos.

¿Cómo ve el teatro en Colombia?

Reconozco una gran inteligencia dramaturgica en las obras de La Candelaria (hace tiempo que no voy al TEC). Hay un teatro que surge de la *realidad*, que habla de ella con toda la subjetividad que los artistas lo hacen. Está muy bien, pero diría que al grupo La Candelaria le falta, así como a los otros grupos de teatro en América Latina, el *trabajo actoral*. Es una falla que no lo haya. El trabajo actoral quiere decir el suspiro, la mirada, el silencio, la palabra relativizada, el desplazamiento calculado. Hace que haya vida. Veo muchos grupos con una producción de sentidos segura-

mente muy inteligente, pero hasta ahí no más. Admiro mucho a La Candelaria, a *Santiago García*, a *Enrique Buenaventura*, pero creo que avanzaron mucho en la teoría y dejaron a un lado la vida. No trabajan los personajes, no hay un acercamiento actoral de verdad.

¿Cómo sintetizaría la importancia de la máscara en el teatro?

Diría, dejando de hablar del actor, que la máscara trae una gran claridad, extraordinaria, por el gesto nítido. Es un hecho, para la máscara tenemos que construir un lenguaje teatral y ella ayuda a eso. Si tenemos que hacer avanzar el lenguaje, no podemos montar una obra por montarla; hay razones profundas en lo político, lo social para realizar un montaje. Una cierta claridad del sentido viene con la máscara.

Considero que todos los actores deberían pasar por detrás de una máscara, no para especializarse, pues es una herramienta irremplazable para ver con claridad qué es el personaje, qué es el arte dramático