



Lo popular me es propio por pertenencia*

ANDRÉS PÉREZ ARAYA

Director

El desquite, parece ser una crónica de la lucha de los sexos ya olvidada hace mucho tiempo, ¿está la emancipación de la mujer, en Chile, hoy en día, tan mal resuelta?

Uno de los temas mayores que recorre la obra es ése: cómo, mujeres y hombres, se relacionan a través de un esquema occidental católico basado en el conflicto y en el poder. Hay que recordar que la obra sucede en 1927, en un lugar en donde la riqueza, el hombre y la religión católica eran la punta de la pirámide del poder.

Hoy, en Chile, 1986, atenuados, sutiles, debilitados, esos mismos poderes, permanecen. Me gustaría, a mi vez, preguntarle, ¿por qué dice usted:... *ya olvidada hace mucho tiempo* ?

Con La negra Ester, usted empezó a crear un teatro contemporáneo, un folklore renovado, ¿fue esa invención suya copiada por otros directores chilenos?

Yo no inventé nada. Yo fui uno más de los varios directores investigadores teatrales chilenos que reflexionamos acerca de la tradición teatral chilena y universal, que volvimos nuestra mirada a esas tradiciones y centramos nuestros trabajos en ellas. Lo que a nosotros en particular nos sucedió fue que nuestra forma teatral se encontró con un autor generoso, don Roberto Parra, que permitió que, a partir de mi propia adaptación teatral de su poema (estoy hablando de **Las décimas de la negra Ester** y de **La negra Ester**), pudiéramos aplicar nuestro saber teatral. Nuestra aproximación a lo popular se confundió y amalgamó

inmediatamente con lo popular y medular de él, este autor maravilloso.

Nuestro concepto del teatro popular contemporáneo pasaba y pasa por toda la estructura del teatro, desde su producción, el lugar en donde debía hacerse, el espacio escénico, precio de entradas, talleres de estudio en los lugares en que nos presentábamos, integración del entorno a la atmósfera de la obra. En ese sentido yo diría que hemos influido a otros grupos que, también, se cuestionaron y se cuestionan ese espacio único, negro, del teatro a la italiana. Nuestro interés en trabajar con autores chilenos inéditos ha tenido una menor capacidad de influencia, diría yo.

¿Cuál es su atracción a las formas populares del teatro? ¿Utilizó usted también parecidos estilísticos en sus montajes de Shakespeare?

Una de mis grandes escuelas teatrales es el haber trabajado haciendo teatro en la calle y por necesidad tanto económica como política. Ese mundo de la urgencia, de ese contacto permanente con la realidad citadina, con sus contradicciones, me enseñó la belleza de un presente; luego, el conocimiento que pude adquirir en los seis años que trabajé con el *Theatre du Soleil*, Francia, bajo la dirección de la señora Ariane Mnouchkine, acerca de la Comedia del Arte, del Kathakali, de las formas teatrales orientales, todas formas excelsas de arte en conexión sagrada con un público, son otra de mis fuentes de inspiración y de atracción, como dice usted.

*Entrevista realizada por Bettina Francke para el programa del "Festival Teatro del Mundo", en Dresten, Alemania, el 26 de mayo de 1996.

Con respecto a los Shakespeare... fueron agregándose. Uno de los puntos de partida del montaje de **Twelve Night** y de **Richard II**, fue el de hacer un homenaje al *Theatre du Soleil*; otro, fue el de aprender siguiendo el camino trazado por ellos; otro, como veníamos de una obra de escritura colectiva, **Epoca '70: Allende**, el de aprender más de escritura con el mejor: Shakespeare. Como entremedio hubo un viaje del *Gran Teatro* a México, país de las desventuras amorosas transformadas en canción, por excelencia, fue natural que estas canciones se agregaran a **Twelve Night** y **Ricardo II** se enriqueció con el concepto que son las sombras las que relatan las historias de los reyes asesinados.

Yo diría que lo popular me es propio por pertenencia. Es ahí donde gozo lo más, en donde lloro lo menos.

¿Cómo visualiza usted el futuro del teatro chileno y, especialmente, del teatro independiente?

Difícil, como siempre lo ha sido, pero con confianza en el público chileno que veo ávido de asistir al teatro. Este año se abrieron dos salas nuevas; el año pasado fueron inauguradas tres. Es ese público el que exige más y más de nosotros; y, lo veo difícil, porque habrá que no ceder sólo a los requerimientos del público, sino que habrá que meditar una y otra vez sobre nuestros propios deseos, fantasmas, obsesiones y atreverse a mostrarlas.

La música acompaña toda la pieza, ¿qué papel asume la música en el desarrollo de la pieza?

Esta vez, los actores y yo quisimos ensanchar los límites del rol de la música con los que habíamos trabajado antes y es por ello que los actores empezaron a ejecutar, con su voz, todos los sonidos que se pueden escuchar en un ambiente campesino. Una cierta noción de radioteatro nos invadió; los ruidos marcaban los intervalos de tiempo en la historia, su repetición era la constatación de la permanencia sensorial en los lugares.

La música es, además, el eco de los estados anímicos de los personajes; es la traducción de aquella música interna de un ser que le inspira el ritmo respira-



torio; la música es el color de los espacios en que se desarrolla la acción de la obra, y la música es, por supuesto, la música que canta uno de los personajes de la obra que es, realmente, una *cantaora* de la zona. Y la música es por sobre todo, la señal de que todo a lo que asistimos, es una fiesta del alma y del cuerpo.

Mario Rojas, el director musical de **El desquite** escogió, encontró una sonoridad de guitarras y una percusión de un viaje.

Usted habla de la simultaneidad, de diferentes niveles temporales en la pieza, ¿qué forma usted encontró para ese fenómeno?

Un espacio escenográfico naíf, primitivo en donde no existe el fondo, en donde todo está en primer plano, sólo hay alturas diferentes y todos los materiales son realistas. Es la aglomeración del desván, es la acumulación de la memoria.

Y todo sucede al mismo tiempo. Es, visto de otra



El desquite, de Roberto Parra. Dirección de Andrés Pérez. En la foto: María Izquierdo, Carolo Gimeno y Boros Quercia.

manera, la historia de dos familias; existe, luego, una sincronía en sus acciones. Es decir: había un personaje haciendo esto y, al mismo tiempo, había otro personaje haciendo esto otro; y éstas, las acciones,

convergen en una misma significación: la del relato total. Utilizamos también la repetición gestual en algún determinado personaje mientras otro realizaba su propio pensamiento en el espacio. Pensamientos paralelos antes de la palabra.

De todas formas, usted me pide hacer un análisis de algo que sentíamos que estaba bien, pero a la manera de rellenar un rompecabezas: la pieza se ajustaba, pero no éramos nosotros, aunque lo fuéramos, quienes construimos las piezas del rompecabezas; sólo las encontrábamos y las colocábamos en el justo lugar.

En este contexto usted menciona la vuelta permanente de los muertos en Chile. Usted se refiere a los asesinados por causas políticas en las últimas décadas. ¿Qué papel tiene la muerte en la cultura chilena?

Es, para mí, imposible no ser interpelado continuamente por la historia de lo ocurrido en mi país. En el contexto de la obra era natural que los muertos co-

existieran con los vivos: es una historia de crimen y de deseos no cumplidos, una historia de venganza y de impulsos criminales, también. En Chile creemos en las *animitas* en las almas en pena; el espíritu de las personas buenas nos acompaña y las veneramos, las recordamos: el espíritu de las otras personas corroidas por impulsos bajos nos sobresalta. Toda la obra de don Roberto Parra, habla de unas y otras personas.

¿Cree usted en un entendimiento mutuo de las culturas distintas en la forma del teatro? ¿Tiene usted la impresión que se entiende su trabajo en Europa?

Creo que el teatro es una forma de conocimiento cultural hacia el medio del cual surge y hacia los medios ajenos a él. Creo que el teatro es un puente entre culturas diferentes en uno y otros medio. Lo ajeno se nos hace sensible.

La recepción de anteriores producciones: **La negra Ester** en Londres, en París, en Glasgow, en Hamburgo, por citar algunas ciudades recorridas con esa producción: **Allende '70** en Los Angeles, EE.UU.; **Popol Vuh**, permaneció siete semanas con entradas agotadas en Berlín; **Twelve Night** y **Ricardo II** fueron invitados por *Le Bremer Shakespeare Company*, en Bremen con una entusiasta acogida. El montaje que dirigí con la *Bremer Shakespeare Company*, en alemán, en Bremen, aunque polémico, sigue en cartelera con lleno de público. Bueno, todas esas acogidas me hacen pensar que mi trabajo teatral es entendido, sí.

¿Utiliza usted los elementos populares y folklóricos como puente para introducir temas conocidos de la historia de Chile?

Más bien busco obras de autores chilenos que contengan esos temas y busco luego, junto al equipo completo, la mejor manera de hacerlos patentes en un espacio y en un tiempo.

En el caso de **Popol Vuh**, obra basada en el libro sagrado de los habitantes de la región del Quiché, Guatemala, fue diferente. Nos referimos a una lejana historia común que aún está viva, oculta, pero viva.

De los Shakespeare, ya hablé antes. ¡Uf! Sí que me hizo hablar. Gracias.