

## Entrevista al elenco de “Tragicomedia del Ande”

*Por Ignacia Goycoolea, 26 de mayo de 2019.*

Ignacia Goycoolea: ¿Cómo fue el proceso de creación? Esa es la gran pregunta. Yo estuve en ese ensayo donde vieron por primera vez una escaleta, pero sé también que se juntaron el año pasado para trabajar con Edwin y desde lo musical que es lo que lleva más tiempo dando vueltas, el trabajo de Pancho con Simón. Pero cuando ustedes llegan a este primer ensayo en enero con una escaleta, ¿qué más traían, cuáles fueron los puntos de inicio además de esa escaleta, qué habían investigado por su parte? Algunos de ustedes viajaron ¿con qué partieron ese primer momento del proceso? para ir en orden contando qué hicieron.

Diego Chamorro: Usted cuente cuando fuimos al Carnaval de Oruro.

Daniela Ropert: Nosotros viajamos a Bolivia, estuvimos investigando en el Carnaval, fuimos con Diego y con la Vale y estuvimos allá una semana, obviamente registrando nuestro imaginario, todos los paisajes, la música, las sonoridades, también profundizando en esta historia que da origen al carnaval de Oruro y entendiendo toda esta metodología de algún modo, que nos inspiraba y nos atraía tanto. Eso, en mi caso y paralelo a los textos también que la mayoría de nosotros leímos, ese fue como un previo acercamiento a la obra.

I.G.: ¿Con qué llegaron, que traían de antes? En el caso de los músicos yo les pregunté qué afinidad tenían con los temas que se iban a tocar acá, con Atahualpa en tu caso. El recorrido de la compañía yo lo conozco más, pero en relación a lo que se iba a trabajar acá, ¿con qué venían de antes, con qué ganas con qué materiales?

D. C.: Yo muy a título personal, de chico, mi viejo tocaba música andina y a mí me cargaba, me cargaba porque mi papá estudió leyes y después se metió con los hippies a tocar música andina, entonces siempre me pareció muy distante la

música de siku, de quena. Estaba desenamorado, desencantado de toda la música andina. Me gustaba Inti, Quilapayún, pero Illapu nada. Y después cuando empecé a escuchar Las Alturas de Machu Picchu de Los Jaivas, fue un primer acercamiento de una sonoridad mucho más contemporánea de lo andino, pero qué rico escuchar eso y a medida que pasó el tiempo hice tres viajes, mochileando, como de los 19 hasta los 23 y ahí empecé como a saborear ese clima, ese espacio, esos colores, las montañas, como habla la gente. También desafiando todo lo que había aprendido en el colegio, que había sido como enemistad completa con los pueblos andinos, con Perú y con Bolivia. Tengo recuerdo de mi profesora que decía que fue justo que se matara a peruanos, el combate naval y todo. Entonces derribar toda una concepción a través del juego, del baile, la fiesta, de la música, muy atractivos y de las que sentía también parte, como una cuestión latinoamericana, muy latinoamericanista. Entonces después con el viaje que hicimos con las chiquillas...a Bolivia no había viajado mucho, había ido a Machu Picchu, Perú, Cuzco que es asombroso, para ponerse a llorar Machu Picchu, y después en Bolivia fue un contraste muy sociopolítico y económico a Chile. En Bolivia hay una estructura económica muy distinta que hace que se vea mucho más pobre en cierto sentido económico, pero sea mucho más rico en sus tradiciones y eso fue maravilloso y también fue heavy ver algunos espacios de pobreza que son complejos. Pero claro, ver que estamos al lado de un país que somos vecinos y desconocemos y que nos hacen desconocer

I.G.: Con eso venían, con eso llegaban, con ese viaje encima

D.C.: Sí, es hartito, pero eso, resumido.

I.G.: Gracias. No sé si alguien más quisiera compartir

Valentina Jorquera: Sí, es la primera vez que yo trabajo con la compañía, entonces yo había visto los montajes de los chiquillos y ya entendía un poco el lenguaje teatral, los temas. Pero yo sentía que me iba a tirar a la piscina, no sabía

cómo trabajar, iba como un niño así que agarra, agarra... no sabía con lo que me iba a topar, pero, con respecto al pueblo inca, el imperio inca, los españoles, yo tenía como conocimientos y bastante generales que traigo del colegio y que también quizás la enseñanza de ese tiempo era como anota texto texto pero no hay una comprensión como, de mi parte, no me sentía como afín con el tema. Encontraba interesante pero tampoco lo conocía mucho. Como también fui educada así como: escribe desde el libro, traspasa al cuaderno, tampoco entendí mucho que significó todo esto. Entonces al hacer este viaje, ir al Carnaval de Oruro, conocer Bolivia, ahí me maravillé y empaticé totalmente con la cultura, con el pueblo indígena, con la mentalidad, con la visión de mundo que me parece alucinante y también desconocí un poco como el mundo español. Sentí que conocí algo nuevo por primera vez. Cómo trabaja también la compañía que es bastante educativo, enseña... me maravillé también con esta cultura y empecé a tomar partido, empecé también a generar opinión de algo que antes lo tenía dormido o como estaba ahí... no me interesaba mucho la verdad

I.G.: desconocimiento

V.J.: Desconocimiento y además una enemistad con la historia, yo sufría en el colegio con el ramo de historia, me costaba mucho, porque siempre fue eso, cómo traspasar información, pero no había nadie que te lo explicara y que te hiciera entender estos mundos. Yo, por lo menos, me pasó a mí. Entonces hacer este viaje, empezar a estudiar los textos que manda Pancho, ya, dije, este es un lugar demasiado rico, interesante y también como desde el mundo inca, cómo llevarlo a la vida, como traerlo a este tiempo sería super bueno, la visión que tienen ellos de la espiritualidad, el reconocimiento de la naturaleza, la importancia de todo, de los seres humanos, de los alimentos, la importancia de todo. Eso a mí me maravilló y me hizo entrar en un espacio mágico que ahora yo lo empiezo a aplicar un poco en la vida. Me encanté con el tema y fue un descubrimiento así como un niño.

I.G.: De estas conversaciones, lo que más veo, lo central acá es un compromiso muy grande de todas las partes por contar una historia, por reivindicar una historia que se nos contó llena de sesgo o a medias o en un formato en la escuela que no logra que la gente empatice con la historia. Aquí algo muy transversal que yo veo es ese compromiso por contar la historia de otra forma, con transmitir un mundo, una cultura y dentro de su riqueza lograr transmitir y que todas las partes están en pos de eso, con ese eje en el centro por sobre otras motivaciones. Eso es algo que he visto.

Eduardo Irrazabal: A mi, perdón, a mí el tema me es terreno familiar, muy familiar. Yo fui a Bolivia el año 98, la primera vez que fui al Carnaval de Oruro, fue el 98 - 99 por ahí y claro yo tenía 27 años ahí 28 y fue fascinante. Fuimos con un grupo de amigos compañeros de teatro en ese tiempo y del grupo del piño de Teatro Mendicante, fue una revelación super bonita, porque después del resultado de ese viaje hicimos una obra que se llamaba El Dios de la Feria. Y por qué digo familiar porque también tuvimos que ir a esas fuentes que tienen que ver con ese lugar porque El Dios de la Feria se trataba del ekeko, la historia del ekeko, que ya tiene que ver con el año 1791, una de las primeras rebeliones que se hizo en Bolivia, Tupac Katari, entonces había una relación muy bonita con eso y también entender que antiguamente el dios ekeko, el ekeko que era un fetiche, antiguamente era el dios Tunupa que era el dios de la fertilidad y tenía un falo grande, entonces fuimos a Titicaca. Después pasó el tiempo, esa obra se dio, la hicimos en el Museo Precolombino y desde ahí que se empezó a abrir esta relación con el mundo andino, nace la Banda Conmoción, ¿cierto? que toma raíces sonoras de esos lugares, de Bolivia, de Perú, de La Tirana, del mismo norte, los tiraneños que fueron parte también del proceso de la banda, entonces pa mi fue siempre un lugar con antecedentes en mi cuerpo...de haber acudido a las fiestas, después acá en Santiago o en la región...empezar a ir a los bailes chinos por ejemplo, entender la cultura Aconcagua y de dónde venía ese sonido rajado, y que era una pifilka de piedra y también toda esta zona del Aconcagua, zona andina. Y después con el tiempo cuando Francisco me habla de esta obra como en el año 2007,

cuando nace el primer proyecto de ópera, más operático en la católica, yo invito a una amiga mía de la banda a tocar trompeta...yo era pareja de uno de los músicos

I.G.: Estuviste en ese en el frontis del Campus Oriente, yo lo vi.

E.I.: Sí, fue como el 2007... El Pancho fue como su primera experiencia escénica con máscaras, era mucho más griego, unas túnicas, muy básico en ese sentido, sin ninguna visión estética más profunda que lo musical. Parece que ya estaba el Simón allí... entonces ahí fue como waaa, aquí hay algo interesante. Porque yo venía de otro lado, empecé a trabajar, ya nos conocíamos con el Pancho, amigos qué se yo, y claro fue como que rico encontrarse en el camino y con la experiencia que él tenía

I.G.: la juglaría

E.I.: Lo que en él pulsaba, este hallazgo, lo que nos contaba que vio en el Carnaval de Oruro, la danza de los incas, y empezó a haber un diálogo bien recíproco de lo que yo había hecho, que Tryo también había ido para allá ... hasta que llegó esta instancia, ahora, que la idea está mucho más sólida. Y lo bonito que me pasa, que siempre uno hace relación con la experiencia que uno tiene, por ejemplo El Dios de la Feria tenía un carácter súper callejero, una estructura que se yo, la escena transcurría en una chacana, ese era el espacio físico, el piso, y esto también tiene esos elementos callejeros, los tiene en su grandilocuencia, en la proyección, en la intención, la inmediatez, en lo popular, en que es muy sencillo, en que los roles están super...que hay música en vivo y eso es fantástico, en el dios de la feria también teníamos música en vivo, esa relación de teatro y música en vivo es algo que a mí me mueve completamente. No lo concibo de otra manera. Respetando el playback y todo el tema. Pero creo que se conjuga todo, empieza a aparecer la danza, todas las expresiones, nuestra esencia en pos de esa historia que es tan crucial. Y para mí, no sé, no le he dicho a Francisco, como

Lo importante de hacer esta obra, tan importante hacerla en este momento, sobre todo ahora las cosas que están pasando que quieren quitar el ramo de historia a los chicos.

María Izquierdo: Las semillas, los tubérculos

E.I.: O sea es frágil, es super frágil y quieren que siga siendo más frágil. Yo todos los días vengo acá y qué bueno y qué lata que sean tan pocas funciones y ojalá estuviéramos 6 meses con funciones en la mañana con los colegios y en la tarde machacando el pebre, machacando el ajo. Es importantísimo.

I.G.: Te llevan pulsando hace rato estos temas, este estilo...

E.I.: Claro, cuando yo escuchaba Las Alturas de Machu Pichu de Los Jaivas decía yo quiero hacer una cosa así... danza teatro.

M.I.: Hoy día venía escuchándolo en la radio y me dieron ganas de que lo hagamos... Hacer ese concierto pero con una mirada teatral.

E.I.: Estética...claro... siempre me inspiraba esa cosa musical que lograron ellos que...esa magnificencia musical...porque es un discazo ese.

I.G.: Que también es un poco una de las esencias de este gran espectáculo. Desde el día uno pensarlo con 10 músicos sobre el escenario, con 7 juglares, también hablaba de una historia magnífica en ese sentido

E.I.: Yo creo que no se podía ver desde otra manera. Y eso hace que sea un espectáculo total y que sea entretenido, Que sea juglaresco, que sea popular, que tenga para mí por lo menos elementos del teatro callejero, aparece lo que nos gusta, hacer teatro físico también, hay una mezcla de muchas emociones, un viaje.

I.G. : Vamos a volver a hablar de motivaciones y del por qué, pero me gustaría saber cómo la hicieron, cómo fue, porque yo sé que llegaron con una escaleta, que había un par de ideas musicales de antes, pero cómo describirían ustedes cómo hicieron la obra...no sé si una metodología, como fue la creación, ¿cómo la podrían describir? ¿qué se hizo? Yo sé que es una pregunta enorme pero la podemos abarcar de distintas formas

Alfredo Becerra: Hay ciertos datitos creo yo, el hecho de haber tenido un espacio físico como el de Vivaceta que nos centró en un lugar, un horario...con la escenografía a las dos semanas, con los músicos ahí al toque improvisando, nosotros con una claridad de Sebastián “quiero que hagamos esto hoy día”, había una situación muy dirigida, muy clara y nosotros veníamos con un deseo de jugar creo yo. El hecho de que nos hallamos estado conociendo, con la Vale, que llegabas por primera vez, los chiquillos el Greco y el Simón aportando con claves precisas, con timbres super dramáticos... creo que nos fuimos de alguna forma encantando y fuimos llegando a un deseo de jugar todos los días. Yo iba con muchas ganas a ensayar era muy rico tener que ir a trabajar... 7, 8 horas diarias.

E.I.: Y era bueno porque todos los día se avanzaba. Entonces el estado de inspiración era constante, rápido, a las tres semanas teníamos casi 40 minutos de la obra

I.G.: En el fondo llegaron a los ensayos con una base súper armada, el texto ya tenía marcado los hitos.

A.B.: los textos que nos dio Pancho para leer y que lo hayamos leído en general todo también fue una ...un soporte...yo me sentía seguro... conocedor de la historia...esa memoria...le dio una proyección poética a la situación

E.I.: Claro porque no solamente antecedentes históricos, sino también...

A.B.: La biografía de Almagro...super interesante creo que esa lectura de alguna forma nos dejó en ese lugar...me vi millones de YouTube de Pizarro y los incas... hay como 8...los repetía...los ponía cuando me hacía comida...como que me acompañó

E.I.: La disposición de nosotros los actores porque todos veníamos con muchas ideas en la cabeza...de cómo podía ser, de lo que yo voy a hacer...y no, no había que proponer tanto, había más que hacerlo y generosamente lo digo, ya, me saco mis cositas, ideas.

A.B.: Sí, en ese sentido el Seba fue clave

E.I.: Fue bastante también categórico en eso...confíe...Algo de la tarea hecha... en su cabeza, y ahí también iban apareciendo nuestras opiniones

A.B.: Veníamos con buenos diques...muy bien indicados...Sebastián por ejemplo venía con algunas ideas, "Vamos a hacer esta escena" y ahí nos poníamos a improvisar pero no nos íbamos a salir o expandir...estaba muy bien acotada la improvisación

Daniela Ropert: Claro...había una escaleta, con un texto. En cada uno de esos capítulos había uno o dos textos que sí o sí tenían que decirse, era como un pie forzado. Y muchas veces...dijimos...ya esos textos pueden ser cantados, entonces ahí entre todos nosotros íbamos musicalizando esos textos y el resto de lo que estaba en la escaleta lo íbamos improvisando ahí inmediatamente, y siento que a diferencia de otros procesos que hemos tenido, este fue súper acotado porque era como improvisar y fijar...o sea en ningún momento nos perdimos o exploramos tanto...fue como...lo que salió ahí, en gran parte quedó. Es super loco igual eso...es bonito, también un poco angustiante, yo lo debo decir, como un

proceso donde dices wow estoy creando una obra y esto que está saliendo hoy día, que tal vez no estoy en mi total entrega, plenitud, conciencia, inteligencia, lo que sea, está quedando y después tengo que defenderlo... es un proceso bien fuerte, fue intenso.

I.G.: Yo me acuerdo de eso...que María decía lo entienden ustedes no mas

M.I.: Es así...todavía es así

A.B.: Hay un libro que el Sebastián escribió sobre su profesor ... Yo justo lo leí...y lo que en el proceso me pasó fue en relación a decir y ofrecer lo que está pidiendo la acción, la escena...es más fácil a veces...y el Sebastián de alguna forma me... en mi caso... me llevó hacia ese lugar de no explorar tanto más allá si la cosa es mucho más simple...y creo que tiene que ver también con que Sebastián tuvo a su profesor...de acotar...creo q ese libro tiene algo interesante

D.R.: Perdón lo último que se me quedo en el tintero y sumándome a eso...aquí el Seba fue clave porque tuvo de algún modo que sintetizar y limitar a todas esta energía creativa que éramos todo este equipo de locos juntos

I.G.: Claro y súper talentos, desde los músicos, desde ustedes, desde lo corporal, desde la improvisación, porque si no, se habrían quedado eternamente probando cosas. Como pasa siempre, muy típico. ¿y cuando tú llegaste en marzo te encontraste con el primer acto listo? Antes de entrar a Atahualpa.

M.I.: Sí, pero me gustaría retroceder un poquito. La primera vez que fui mochileando a Bolivia tenía 16 años y recorrí casi entero Bolivia, el año siguiente fui de nuevo y también y siempre cantando con un charango...de metiche...me tocó vivir una infancia de mucha precocidad. Le contaba a los chiquillos que a los 12 años yo hacía trabajo voluntario en la UP y a los 16 estaba viajando mochileando y cantaba en la plaza y pasábamos el sombrero y yo me enamoré de

Bolivia perdidamente. He ido muchas veces a Bolivia. A Perú he ido menos, ahora, para este proceso fui a Cuzco. Hay un amor profundo por esa cultura, una admiración profunda por esa cultura y por su música y por su colorido y por su cosmovisión que se sembró muy temprano en mi corazón y yo diría que en toda mi familia. Toda mi familia ha estado mucho en Bolivia, ama mucho a Bolivia y de hecho mi hermana vive en Bolivia. Eso por un lado, entonces cuando conozco a la compañía y me encuentro con una compañía que es justo lo que yo amo, que es el teatro popular, masivo, educativo, musical, gracioso... yo no necesito nada más... eso necesito en la calle, arriba del cerro, en el teatro, da lo mismo...lo que yo quiero es hacer eso...para eso fui escrita y entonces cuando me encuentro con la compañía y hacemos O'Higgins que era un texto que no necesariamente era lo que uno adoraba...más bien yo dije, por quñe me toca justo hacer una obra de este señor con este nombre, yo no la habría ido a ver, con el nombre ya...me parecía insoportable...pero claro ahí uno empieza a comprender la mente del Pancho y su visión que es mucho más amplia que la mía...cuando él habla de la historia a mí me surgen todo tipo de subjetividades...yo no soy tan objetiva...cuando hablamos de la historia pasada y reciente a mí me nacen todo tipo de sarpuillos, cuando hablamos... porque él tiene una visión mucho más generosa y yo tengo dolores que no transo, etc. Entonces, cuando llegó la escaleta yo la encontré estupenda, muy bien escrita y llegó la escaleta con mucha anticipación. Entonces además de leer los libros yo leí muchas muchas veces la escaleta y cuando caché que no iba a poder estar en el primer mes de ensayo fue como que me metieran una especie de posgrado porque yo estudié mucho, mucho más que si yo hubiera estado en los ensayos, yo creo que estaba todos los días estudiando en mis vacaciones y escuchando mucha música...y bueno fuimos a Cuzco también y con esta experiencia cuzqueña y con este mes en que ellos ensayaban y me mandaban unos videos alucinantes donde yo no estaba...pero yo sabía que iba a entrar, y estaba súper agradecida, no podía haberlo hecho de otra manera. Pero cuando vi que iban llegando a Atahualpa, y llegaron a Atahualpa dos semanas antes a que yo llegara al ensayo...ahí yo dije bueno...más humildad todavía...

I.G.: que era sumarse

M.I.: Claro...llegué y de hecho el Javier ya había...Ya habían armado con Javier toda la primera parte de la conversación con el cura incluida y ahí me pasó algo que muy también...de lo que no me siento nada de orgullosa...pero que es mi manera de enfrentar el trabajo...Me empecé a sentir indignada, impotente, frustrada, odiosa, empecé a sentir esa...La realidad del personaje me empezó a traspasar y me salían pero sacos por todos lados, estaba en el odio, encontraba que estaba todo mal que era todo una trampa, una traición, pero nunca perdí de vista que era el personaje. Pero yo sentía la profunda necesidad de improvisar...como yo quería improvisar y me costó...me costó un montón obtener ese espacio...lo obtuve a punta de rabia y cuando lo logré me pareció insuficiente, siempre estuve en este proceso atravesada con cierta conciencia, no total, permitiéndomelo también, por la frustración y las emociones de Atahualpa... y eso no creo que haya sido fácil para nadie ni mucho menos para el Sebastián...le agradezco tanto su paciencia...bueno tampoco fui tan confrontacional.

Claro no era la confrontación la forma porque yo igual siempre me daba cuenta que era parte de eso. Pero a mí la Ani me decía “¿pero qué gritaría el personaje?” y yo Waaaaaa, al tiro...tenía todo el texto traducido al quechua, yo podría haber hecho el texto en quechua, nunca se me dio la oportunidad siquiera de intentarlo entonces todo eso para mí era una acumulación de esa emoción que se transformó en creación y que está totalmente permeado por mi experiencia de trabajo con Andrés Pérez, trabajo que nosotros hicimos en calle y de improvisaciones desde el vacío absoluto, que ese vacío absoluto en realidad no existe, en ese vacío absoluto está escrito todo lo tuyo. Entonces, cuando hacíamos improvisaciones por ejemplo de ser tu propio payaso, aparecemos nosotros siempre, los actores con su propio payaso y en este caso era una mezcla muy especial porque la metodología no iba para allá pero yo no tenía otra metodología para construir, para trabajar con el equipo, no sé si tengo otra

alternativa actualmente como artista de trabajar que no sea desde la profunda emoción, todo lo demás me da un poco de lata y entonces pido disculpas...me refiero...mi incorporación al grupo, al tejido del grupo pasa por todas estas vivencias...

I.G.: Es que además yo creo que con todas las características que tiene el lenguaje de la juglaría que han desarrollado en la compañía, la pregunta por la emoción veo yo que es conflictiva dentro de ese lenguaje porque el énfasis está en contar una historia y el juglar representa muchos personajes y toma un sombrero y es uno y toma una capa y es otro, pero ya en O'Higgins eso empieza a conflictuarse

E.I.: En O'Higgins...fue como al revés...lo que le pasó a Francisco...Le costó el personaje...fue un conflicto. En cambio para algunos sí fue...Pa mi fue mantequilla trabajar en ese proceso

D.R.: Para mí el único lugar posible es la emoción

E.I.: Para mí también, empatizo mucho con lo que dice la María en ese aspecto y también me gusta lo otro...como que el cuerpo también tenga otra posibilidad...todo el lenguaje juglaresco...pero cuando aparece el espacio de la emoción creo que enriquece todo lo demás, creo que enriquece el gesto, la música, enriquece el teatro cuando se sustenta de esos lugares emotivos...con la Dani...no sé...por los roles que nos han tocado experimentar... hemos podido jugar también...con esos estados emotivos...también con el Alfred...aparece, pero desde una cosa más intuitiva que el método sea trabajemos desde ahí, desde ese lugar

A.B.: Nosotros como compañía tníamos una inercia, hasta antes de O'Higgins...una forma... de improvisar, crear...la emoción...y éramos buenos pal humor...y también lo que te pasó a ti yo creo que a todos nos pasó fíjate...en

relación a este cerco que nos ponía Sebastián, de no explorar hacia la improvisación...por estar solo en la solución y en la situación y te aseguro...no les dije pero yo me iba pa la casa frustrado...porque en efecto es un trabajo distinto al que había llevado la compañía en relación a improvisar...nosotros somos locos, nos tiraban una escena algo y así pasábamos meses...cuanto tuvimos con la araucana...¿no se acuerdan?

M.I.: Claro este proceso fue extraordinariamente acotado por una decisión a priori del Seba y el Pancho, evidente, entonces claro nosotros entramos en la dinámica propuesta porque es lo que corresponde, el teatro es sumamente vertical, no es democrático, se hace lo que dice el director, chao, se acabó y en ese sentido no existe rebeldía posible, sería estúpido... y el espacio de la improvisación propuesto para este montaje era resolutivo y eso está bien, no tiene nada de malo, pero es muy difícil para el actor

I.G.: Un espacio para la improvisación pero que debe ser resolutivo, o sea no te puedes perder

M.I.: Tienes que encontrar la solución en esa improvisación, no es pa perderse

I.G.: y lo que encuentres, queda.

M.I.: Normalmente sí... y viene un espíritu crítico de afuera como el mío que dice, oye esto lo entienden ustedes no más...y es muy interesante, siento yo, el desapego que uno tiene que ejercer como actor en un proceso así, porque claro, uno ofrece piedras preciosas, cosas no tan interesantes... y el que selecciona es el director con el Pancho como dramaturgo y hasta ahí nomás llegaste po... y ahí hay un gesto de humildad y también de oficio de incorporar eso que quedó y sacarle brillo, darle verdad, encontrar la emoción de esa cuestión, darle profundidad

A.B.: Nuestra escena del cura...se fue a la segunda vez que la hicimos

M.I.: Eliminada

A.B.: Y pasó el tiempo y no volvía y no volvía

D.R.: Sabes qué, quiero sumar a lo que estamos hablando que es muy... claro porque poniéndonos en todos los lugares de todas las personas es muy comprensible como todos actuamos, como todos sentimos... toda esta experiencia pero debo sumar que yo tengo también un tema con el proceso de trabajo colectivo...a mí la creación colectiva. pese a parecerme fascinante. que lo encuentro maravilloso y concuerdo es un trabajo personal de mucha entrega...de soltar...es muy difícil a la vez y a veces muy ambiguo también, entonces ahí tú tienes que lidiar con muchos factores, por ejemplo... en relación a lo concreto que tu preguntabas...Yo soy músico, soy cantante, hago discos, estoy constantemente componiendo música y estoy de pronto en este trabajo maravilloso, este proceso donde vamos a crear colectivamente... o sea la música me fluye...me entiendes...si a mí me dicen crea música yo me puedo ir a encerrar allá y en 30 minutos traer algo, puede que sea pésimo... pero me nace me enciende y en ese sentido es como lo difícil de decir, "ya tengo que proponer porque es una creación colectiva y es lo que también se me pide, pero no es mi obra,no es una obra que estoy dirigiendo yo, pero a al ves es mi obra". Entonces cuánto entrego, cuánto estoy dispuesta a que eso no quede, que eso suelta, cómo le doy espacio al otro, es complejo ...entonces cómo enfrentar ese...a mí me paso durante tres meses... a esa como balanza de estar ahí dando, recibiendo, en la justa medida, equivocándose, disfrutando, frustrándose...el teatro es colectivo y es lo maravilloso, pero es un trabajo, es un proceso importante así personal.

I.G.: En qué elementos de la obra se les presentaron más este tipo de problemas. Yo sé que fue fluido en el sentido que no había espacio para perderse y que había que resolver. Pero hay algún hito en particular, alguna escena o algún elemento de

la obra...donde estas cosas hayan aparecido con más fuerza o...yo me acuerdo cuando estaban en el final, ponte tú, que estaban como un poco entrampados... fueron como 2 o 3 ensayos...

M.I.: qué queríamos decir con ese final

I.G.: eso fue

A.B.: Lo que yo tengo una observación de ese final es que en efecto es lo mismo de lo que estábamos hablando, nosotros somos hiper creativos de alguna forma...y seguramente teníamos la necesidad de hiper crear ese final y la situación se resolvía en takatakataka tatán...listo... desde que...

M.I.: Matan a Atahualpa

A.B.: te encierran a ti, que te mandan a morir hasta el final es una situación que se resuelve así fshchhh.

I.G.: En la historia

A.B.: lo que estamos contando nosotros, en nuestra escaleta...nosotros teníamos seguramente esa detención que tuvimos de 2, 3, 5 ensayos...yo creo que tiene que ver inconscientemente con este no aceptar que no había hipercreatividad en esto...¿me entienden?...no, no, no está...necesitamos crear más, necesitamos que haya más acción

I.G.: como que era su última oportunidad de meter un poco más de...

A.B.: Claro y la cuestión se va por un tubo...entonces tengo la sensación de que inconscientemente al grupo le pasó una especie de frustración y de no aceptación de que la cuestión... tenía que ser así

D.R.: Es complejo porque por ejemplo a la vez lo encuentro maravilloso y el camino creo que lo seguiría haciendo... pero claro, si me envían un texto, un personaje y tengo un director que yo admiro mucho y valoro mucho y yo sé que yo voy a ser actriz de esa obra: me entrego porque quiero trabajar con ese director. Pero cuando uno está invitado a crear, porque lo hacemos entre todos pero a la vez el director tiene que estar acotando obviamente...ahí estoy en una cuestión intensa interna de batallas.

M.I.: A todo esto yo con estos 38 años de carrera igual creo que nunca he estado en un proceso donde no salgan chispas...creo que si no hay chispas no hay fuego, no hay verdad, no hay...y es muy loco porque Sebastián Vila, él tiene una mirada bastante minimalista ...le gusta el minimalismo...no, no es ni kitsch ni barroco, no, a él le gusta lo más sencillo, entonces por ejemplo los cantos le gustan al unísono, los movimientos le gustan todos al mismo tiempo, no compone un canon... es simétrico, totalmente simétrico y la obra, con lo ambicioso que era el proyecto, yo creo que necesitaba esa mirada de Sebastián. Si no, tendríamos una obra de 6 horas, si lo hubiera dirigido yo sería una obra de 6 horas y sería imposible y sería todo desbordado, pero él tiene una mirada muy intransigente por otra parte porque también habían momentos en que estábamos bien desesperados. La canción tal o cual no nos gustaba y simplemente la queríamos cambiar...y él decía no, está bien... era la última palabra... lo más fantástico es que el Pancho con él tenían un acuerdo que obviamente se mantuvo a lo largo del montaje, que era Sebastián tiene la última palabra...y esto fue extremadamente saludable para que el proceso se pudiera hacer en 3 meses si no no lo habríamos logrado.

A.B.: Y también saludable para nosotros como compañía que también nos flexibiliza...porque también hemos estado acostumbrados a otros tipos de lenguajes y llegar a este lenguaje y lograrlo, a pesar de las chispas y todo el...toda la cosa que nos pueda ocurrir...nos hace flexibles...y creo que eso es uno de los

grandes valores que aparecen en este proceso... podemos hacer una obra de texto centrada, podemos hacer realismo...

I.G.: aun así, aunque el proceso haya sido tan distinto a como suelen trabajar, la esencia, el lenguaje que ya tienen adquirido creo que se transmite igual

M.I.: Con la diferencia que no hay narrador, no hay narraciones, sino que hay coro solo, coro y personajes

E.I.: Hay más cuarta pared acá...no le estás haciendo el guiño al niño o a la señora...o le estas contando directamente...en Cajamarca...no, hay cuarta pared y nosotros fabulamos

I.G.: en otras obras la acción se narraba, acá está pasando, en escena

E.I.: Esa es la diferencia y lo encuentro súper interesante porque...es como ver una película

I.G.: sin perder el juego...la versatilidad

E.I.: Sin perder eso, que es un juego que uno ve al Alfredo también, que uno ve al Pancho igual, que uno ve a los seres, a las personas jugando a que son estos conquistadores, jugando a que hay un emperador

I.G.: vuelve la juglaría

E.I.: Y en los momentos en que aparece la emoción profunda, aparece, está y está bien calculado, estáá como bien puesto cada pieza

M.I.: Sí, yo creo que el humor también está manejado, todavía lo estamos comprendiendo el humor de la obra, no era tan evidente, porque muchas veces el

humor en la juglaría incluso en los textos, el texto en que Atahualpa dice “en Chile encontrará grandes riquezas” y todo eso... ese es un humor hecho y derecho, o sea cuando yo lo leí, me pateó po, dije no, Atahualpa no diría esto y llamé al Pancho y le dije oye tengo alternativas y dijo no, está bien, está bien déjalo así y así me lo aprendí y así lo hago y es la raja porque él tiene una visión de todos sus años de juglaría y yo no

E.I.: Lo otro interesante que ocurrió ...esto se llamaba Comedia del Ande y después empezó a aparecer el fenómeno que era una tragicomedia...cambiar el nombre...tragedia cómica... trágica comedia...

I.G.: Porque ya no hacía sentido llamarla comedia

M.I.: Porque era una tragedia...otra cosa es que la hacemos con humor

E.I.: Claro... que tenga elementos cómicos

I.G.: ¿Cuándo llegó, cuando fue tan evidente?

E.I.: Yo creo que cuando construimos la primera parte

I.G.: Porque fue bien a un inicio del proceso...

A.B.: Sí, porque empezamos a ir al conflicto, a la traición, o sea se empezó a poner denso...

E.I.: Por ejemplo, cuando Pizarro vuelve a Panamá era más fuerte, más confrontacional, al choque, al tiro agarrando a combos

M.I.: A parte originalmente tenía que ver con la Comedia del Arte y yo...cuando al inicio, la primera vez que me habló el Pancho yo dije ah, vamos a hacer a los

personajes de la Comedia del Arte del mundo andino, nada que ver, pero no estamos haciendo eso

I.G.: Esa es la transposición que uno se imagina.

A.B.: Y quizás lo era en el origen del año 97.

E.I.: Él tenía esa idea de tomar elementos, máscaras de la comedia del arte y resignificar las con las máscaras andinas

I.G.: y eso era irse por otro carril

A.B.: No, porque no era otro carril en relación a lo que nosotros veníamos jugando, como Tryo teatro banda, esta juglaría con elementos importantes de la comedia del arte, lo musical en vivo, el humor, por lo tanto Comedia del Ande era preciso...no estaba tan tirado de las mechas...ese título en relación a lo que el Pancho había observado en los bailes, los personajes, las máscaras...y más encima con el trabajo que íbamos haciendo estaba dado Comedia del Ande pa nosotros.

E.I.: Ustedes habían trabajado la comedia del arte, habían tenido profe

A.B.: claro, Claudio Barba...entonces era muy claro

M.I.: Siempre lo podemos hacer

D.R.: Igual no sé... el otro día hablaba con otra amiga actriz y hablabamos de un proceso, de un trabajo, de verdad interno y no es que vamos a hacer la pega, en ningún sentido, estamos...claro completamente implicados...y finalmente...yo puedo ver un acto de confianza pese a que un día uno está en la oscuridad que no

ve la respuesta ...sabe que está en un equipo de personas en las que uno está confiando...a ciegas

M.I.: Es súper loco, porque me parece a mí por lo menos...la gran mayoría de los montajes como una o dos semanas antes del estreno generalmente el director o la directora se siente muy sola...muy solito. Muy solita casi que no hay fe...empujando...pero siento que en este caso no fue así...estábamos todos con las manos metidas en el barro...nadando en la misma dirección, con las mismas dificultades y otorgando, arrojando material, el mejor que naciera para que el Sebastián pudiese encontrar esas respuestas, porque él tenía las preguntas. El Sebastián ofrecía 40 preguntas y nosotros teníamos que responderlas y ese es el rol del director...creo que estuvo super bien porque él no nos impuso respuestas...nunca...y había cosas que se sacaron y volvieron por evidencia

D.R.: Lo otro increíble del Sebastián es que siento que sabe ubicar muy bien a las personas, a las situaciones, casi por casting, es algo como que pone todo en su lugar y claro es muy medido, muy sencillo, muy centrado y eso como que creo que todos sabíamos que íbamos para allá...que es lo que resultó

I.G.: bueno...gracias, pero continuará.

(varias conversaciones al final)

A.B.: Quería hablar de la primera vez que vi Tumbes, andaba mochileando y llegué a Tumbes el año 87, y luego era un río canalizado igual que Egipto, los dibujos que yo había visto en el colegio de Egipto. Entonces cuando yo hago a Tumbes tengo esa imagen

I.G.: cuando entras a escena arriba de la pirámide

A.B.: Es tan...Es bellissimo eso...y claro ahí hay uno de los antecedentes que tú empiezas a preguntar...porque iba a Ecuador...me pasó eso...me imagino que estos locos, los españoles, deben haber quedado alucinando cuando llegaron...después de haber criado chanchos.