

Un encuentro de camarín con Trinidad González y Paula Zúñiga, actrices de la Compañía Teatro en el Blanco (*Neva* y *Diciembre*), durante sus funciones en el FIBA 2009.¹

Ana Corbalán Herrera
(Actriz)

Con la excusa de saber sobre el proceso actoral que sostiene la propuesta de esta compañía chilena, formada por Guillermo Calderón, Jorge Becker, Trinidad González y Paula Zúñiga, y que actualmente gira por distintos lugares del mundo presentando las obras *Neva* (2006) y *Diciembre* (2008), nos propusimos realizar una entrevista que diera cuenta de sus procesos de creación, de su actual sistema de producción y, sobre todo, de su visión del oficio teatral.

Aquí, lo expresado por Trinidad González (T.G.) y Paula Zúñiga (P.Z.), sus actrices.

Historia de la compañía, los comienzos de *Neva*.

-¿Cómo nace la idea de formar esta compañía?

-P. Z.: Nosotros nos conocimos hace varios años. Con el Guillermo Calderón éramos compañeros de escuela en los años 89-90, y ahí formamos una compañía que se llamaba *El Cancerbero*. En el segundo montaje se integró la Trini, y desde ahí que nos conocemos los tres. Hicimos compañía por tres cuatro años; después, cada uno estuvo haciendo su trabajo individual: la Trini y Guillermo fueron a estudiar a Estados Unidos; yo estuve en la India y en Italia, y, luego, mientras Guillermo seguía en los Estados Unidos, nosotras volvimos a Chile y empezamos a trabajar independientemente. En ese cruce, conocemos a Jorge Becker, como amigo primero. Y, en la medida en que fuimos haciendo teatro, como actores independientes, sin un colectivo, nos dábamos cuenta del trabajo que habíamos hecho antes, y de la experiencia que teníamos como actores y artistas, y de que la

¹ FIBA 2009: VII Festival Internacional de Buenos Aires, realizado del 5 al 18 de octubre de 2009.

única forma que teníamos de hacer el teatro que cada uno de nosotros quería hacer, era siendo compañía. Es la única manera de aunar criterios en todo sentido sobre el escenario. Entonces, con la Trini nos vino esa nostalgia de hacer un grupo. Dijimos, *de nuevo reencontrémonos*, porque por mucho que a uno lo llamen de un teatro, y uno lo pase bien y tenga elogios de la crítica, etcétera, hay algo que se arma cuando uno tiene compañía, que es diferente de cuando formas parte de una compañía externa. Cuando conversamos con la Trini, se invitó a Jorge Becker y nos pusimos a trabajar los tres durante un año y medio. En ese minuto, se incorporaron otras dos personas que, finalmente, no fueron parte de esta búsqueda. Paralelamente a esto, empezamos a dejar de hacer cosas, no la docencia, sino cosas teatrales con otras personas, porque nos dábamos cuenta de que la única forma de hacer lo que queríamos, con la concentración que queríamos, era centrándonos en ello. Luego, Guillermo dice que viene a Chile, y la Trini le escribe diciéndole que necesitamos un director. Guillermo dice *ya, pero yo quiero escribir... tengo una idea*, que era la obra *Las muertes de Chejov*. Con Jorge y la Trini ya llevábamos hartos de tiempo trabajando, haciendo ejercicios e improvisaciones. Ese tiempo nos sirvió mucho para afiatarnos los tres, sobre todo por Jorge, porque con la Trini ya habíamos trabajado mucho juntas; en cambio, con él no nos conocíamos en el escenario. Entonces, llegó Guillermo a Chile, a una cuna que ya venía trabajando hace mucho tiempo; por eso, el trabajo de *Neva* fue fácil, porque era llevar algo súper concreto a una obra de teatro. Duró tres o cuatro meses.

-Y cuando Guillermo llegó, ¿venía con textos escritos? ¿Improvisaban en base a ideas? ¿Cómo era la metodología?

T. G.: Su primera motivación era *Las muertes de Chejov*, porque llevaba como cuatro años fanatizado con la literatura y la historia rusa. Estaba muy metido en eso. Y cuando llegó a Chile, dijo *tengo una sola cosa escrita, que es como empieza la obra. Pero no tengo nada más*. Leímos ese texto, que era el monólogo de la Olga Kniper, con el que empieza la obra realmente, y nos encantó a los tres. Ahí, el Willy (Guillermo Calderón) dijo *me imagino esta situación: son tres actores ensayando*. También tenía súper claro el perfil de los personajes. Por ejemplo, el personaje de

la Paula estaba inspirado en la Ema Goldman y el de Becker, en Tolstoi. Eso lo sabíamos de antes. Mientras nosotros estábamos en Chile y nos mandábamos mails, nos dijo lo que quería que hiciéramos cada uno. Y eran tres visiones de la historia, de la vida y de la política rusa muy diferentes, que se podían confrontar de manera muy interesante. Él sabía que habían tres roles que iban a poder ser las *marionetas* para transmitir las ideas que él tenía en la cabeza, y también las del grupo. Eran los personajes y la situación. Pero cuando él la planteó, obviamente en las discusiones grupales a todos se nos fueron ocurriendo cosas que podrían pasar. Una vez, por ejemplo, hicimos una enumeración de qué cosas hacen los actores cuando están esperando que empiece el ensayo: nos preguntamos *¿de qué habla uno?... bueno, uno habla de amor, hay un rato en que uno pela o habla de alguien...*, y así empezamos a enumerar. Y ésas son las cosas que pasan en *Neva*. Lo otro que Guillermo tenía muy claro desde el comienzo era que la obra terminaba con un monólogo de *Masha* que tenía que ser muy fuerte, decisivo para la explosión de las ideas y para la vuelta de tuerca de la obra. Pero, ese monólogo no estuvo escrito hasta muy poquito antes del estreno. Sabía que existía, pero fue algo que dejó para el final. Y toda la estructura que va desde el monólogo de *Olga* hasta el monólogo final de *Masha* lo ensayábamos así, sin el texto; por ejemplo, decíamos *podrían estar hablando de amor* y hacíamos improvisaciones, o de repente él venía con la escena escrita. Cuando eso pasaba, lo primero que hacíamos era leer la escena treinta mil veces, hasta que la aprendíamos ahí mismo, y, entonces, la ensayábamos. El objetivo era llegar a lo más profundo del diálogo, de la situación. Mucho más que los personajes, lo importante eran las ideas. Siempre han sido las ideas. Nosotros nunca hablamos de personajes; sino más bien nos preguntábamos *¿qué es importante que pase en esta escena? ¿Es importante mostrar éste u otro lado?* Si estábamos en un momento muy rudo, tratábamos de que hubiera un momento de risa en que se viera también el lado estúpido... Y así se fueron construyendo las escenas. Eran cien por ciento escritas por Guillermo, y después de ensayarlas, discutíamos mucho grupalmente, viendo de qué manera se podían trabajar: de qué manera expresar lo mejor posible *esto* y cómo llegar estéticamente a *esto* que quiero decir. Todo este trabajo grupal fluyó, corrió sin muchas trabas.

El pensamiento detrás de la acción/ideas y actuación: *Neva* y *Diciembre*.

-El suyo es un *teatro de ideas*, pero a la vez es un trabajo actoral muy intenso, por ejemplo, emocionalmente hablando. ¿Ése ha sido un objetivo, una búsqueda? ¿O es algo que simplemente viene con ustedes?

-T. G.: Yo creo que hay dos cosas. Por un lado, es lo que nos sale naturalmente; nuestra manera de acercarnos a la actuación o bien, el tipo de actuación en que creemos. Por otro lado, nosotros teníamos una necesidad actoral que venía de antes, una necesidad de crear un teatro que no estábamos viendo. Nosotros íbamos a ver obras y después discutíamos y decíamos: *hay algo que nos deja frustrados, las actuaciones son demasiado lejanas, demasiado formales, demasiado virtuosas... pero vacías con respecto a la experiencia emocional, a dejar algo realmente más fuerte, más profundo en el escenario*. En un minuto, sentíamos que ese teatro estaba muy muerto, muy vacío. Y en ese sentido, nuestra actuación también es decir *¡necesitamos esto! ¡Necesitamos ver seres humanos, vivos, respirando, sudando, arriesgando arriba del escenario!* Ya nuestros primeros ensayos, antes de que llegara Guillermo, estaban enfocados en ver de qué modo esta idea que teníamos súper clara, esta necesidad actoral, la podíamos verter en un trabajo teatral. Y, por eso, hicimos muchos trabajos de actuación, todos muy desprendidos. Durante un tiempo, yo miré más desde afuera, y los ejercicios de ellos eran todos muy cercanos a la actuación de *Neva*, en cuanto a explotar arriba del escenario. Eso siempre fue súper claro de parte de los tres que estábamos adentro. Entonces, cuando llega Guillermo con este texto tan pasional, porque si bien son ideas, el texto es muy sentimental, muy ruso en ese sentido, muy chejoviano... nos calzó *de perilla*. Tuvimos ciertos problemas para encontrar el color de la actuación, pero ése es otro tema. No al nivel de entrega que queríamos tener arriba del escenario. Nosotros no entendemos la actuación desde un lugar intelectual o racional. Son ideas las que se exponen, pero es una experiencia tanto emocional como intelectual; ambas van de la mano. No hay una que mate a la otra.

- Pero, en *Neva* igualmente se encuentran dos tipos de actuación. En los momentos en que representan a los actores y en los momentos que los actores realizan escenas, se distinguen dos lenguajes de actuación, con quiebres muy marcados. Para ustedes, ¿esto responde a una misma cosa?

-T. G.: Para mí son parte de lo mismo. Podría ser hasta un poco brechtiano, como decir: *me separo y actúo*, y después vuelvo. Pero sigo actuando, sigo siendo parte del juego. Es un juego, pero es un juego serio; el compromiso de parte del actor es serio y total. Y también tiene que ver con reírnos un poco de nosotros mismos. En *Neva*, sobre todo. Es decir: *sí, pero también me puedo salir y mirarlo de afuera. También me puedo reír un poco de mi rol de actor*. En todo caso, siempre es una risa bastante seria y profunda, porque es mirar el fenómeno teatral desde muchos lugares. Es todo parte de lo mismo. Incluso en las escenas en que *actuamos* en *Neva*, por ejemplo, la escena de la hermana con Antón es un momento muy claro de eso, una escena que está *actuada* súper seriamente. O sea, no es una parodia de algo, no es un melodrama, no es una actuación superficial. Y claro, *Masha* está haciendo de la hermana de Chejov y *Aleko* está haciendo de Chejov, pero ellos lo están haciendo absolutamente en serio, y la escena es por lo mismo conmovedora.



Neva - Foto 1

P. Z.: Tú tienes la posibilidad como espectadora de decir *fue un teatro dentro del teatro*. Ésa es la gracia que tiene la obra, porque, finalmente, nosotros como actores también estamos interpretando a Olga, a Masha y a Aleko. Desde el hecho de que él se pone los lentes y yo hago de la hermana, tú ya estás viendo el fenómeno teatral, pero también te olvidaste de que entraste al fenómeno teatral, desde que entraste a la sala de teatro. Tú logras ver esa diferencia, porque ves otro personaje, pero no es un cambio de código, no es un cambio de estilo. Es el juego actoral. Ves el truco, porque te estoy diciendo: *oye, te mentí*. Ése es el juego que uno provoca con *Neva*. Por ejemplo, en el monólogo final yo digo: *¿hasta cuándo voy a seguir llorando sobre el escenario, sabiendo que afuera la gente que está muriendo?* Y estoy llorando como actriz, y ésa es la gran paradoja. Es lo interesante, creo yo, que tiene la obra, que estamos diciendo *a la mierda con el teatro, porque no sirve para nada*, pero quien está viendo la obra dice: *tiene sentido hacer teatro, porque con eso estoy llegando a un nivel emocional o reflexivo que no había tenido antes*. Y es la paradoja de nosotros, de pararnos arriba del escenario después de hacer *Neva*. Porque estamos logrando lo que nosotros queremos como artistas. Entonces, tu reflexión se da a partir de un truco que te revelamos, pero si yo no te lo hubiera revelado, lo más probable es que hubieses pensado que eran los mismos tres: *Masha, Olga* y *Aleko*, jugando. Por ejemplo, en nuestro segundo montaje, *Diciembre*, entran efectivamente tres personajes más a la obra. Y uno podría decir también que son totalmente fuera del estilo, pero es porque entran con otro nombre nomás. Pero no entran a romper ni emocionalmente, ni físicamente...

-T. G.: Porque no son conceptos, son personas... Creo que, obviamente *María*, el tío *León* y la tía *Yuli*, los otros tres personajes que entran, son más delirantes, pero la obra entera es delirante, esta *casa-obra*, que es *Diciembre*, permite que estos personajes sean así. Habría un quiebre fuerte, si es que nosotros estuviéramos haciendo esto mismo, y... no sé... que *María* entrara en zancos y ahí tu dices: *ya, pero ¿por qué entró en zancos?*, y eso te confunde.

-Esos personajes son personas, pero tienen otro grado de intensidad o están más caracterizados...

-T. G.: Sí, eso de la intensidad es cierto, pero ahí también está muy fuerte nuestra opinión de la actuación, de poder ponerse una peluca *así*, pero en la medida de que lo que estás *haciendo*, en serio, para no usar la palabra *verdad*, ya es.

-P. Z.: Partiendo de la base: nosotros no hablamos de estilo. Hay mucha gente que nos dice *lo que ustedes hacen es expresionismo o es realismo o es naturalismo*. Nosotros no hacemos ningún *ismo*, no nos planteamos hacer *ismos* sobre el escenario. Nos planteamos hacer un teatro que sea creíble. Aunque eso signifique ponerse una nariz de payaso y una peluca, va a ser creíble, si es que se *hace*. Yo creo que parte de lo que nosotros hacemos y de lo que queremos hacer con este trabajo y como compañía es no definir, no definirnos como *algo*.

-T. G.: Así podemos tener más libertad...

-P. Z.: ¡Exacto! Tampoco somos *los actores de Calderón*, como algunos dicen. Somos un grupo y la identidad que provoca ese grupo son las personalidades de nosotros tres, junto con el dramaturgo y el director. Pero, no buscamos *a priori* llegar a algo, a una metodología para que otros vengán a copiar nuestro trabajo. No está eso. Inevitablemente, porque hay historia de que ha sido así con directores que, al menos en Chile, conocemos, y acá también se ven corrientes de directores o maestros, se habla de *corriente*, y también se busca en nosotros ese tipo de corriente. Pero, cuando nos dicen *muéstrénnos la metodología*, somos honestos en decir que no tenemos y no queremos tenerla, porque creemos que en esa diversidad y en esa diferencia, logramos la potencia sobre el escenario.

-T. G.: Nosotros lo que hacemos es contar la historia. Ésa es nuestra mayor preocupación: cómo podemos contar la historia de la manera más atractiva, interesante, fresca, presente... porque nuestro gran enemigo, por el que empezamos como compañía, es el teatro muerto, el teatro aburrido, el teatro

descomprometido, que pasa y a nadie le importa. Lo que nosotros queremos es que el público, mientras ve la obra, no se olvide de la cerveza que se van a ir a tomar después, porque no es entretención; es mucho más que eso nuestro objetivo. Y como ésta es la preocupación, no hay mucha discusión, como decía la Paula, sobre la psicología de los personajes, o sobre qué estilo vamos a usar. Va más allá; es como preguntarnos de qué manera puedo sacar con el mayor colorido posible esta situación de la cual quiero hablar. Mostrando las distintas...

-¿Preguntas?

-T. G.: Claro, que es lo bonito que tiene la dramaturgia del Guillermo también, que no es una conclusión, sino que millones de preguntas.

Diciembre, el segundo montaje.

-Una vez montada *Neva*, ¿*Diciembre* estuvo siempre contemplada? ¿De dónde nace su segunda obra?

-P. Z.: Nosotros partimos armando compañía, por lo que no trabajamos para proyectos. Era claro que después de uno, venía otro. En este caso, vino cuando nació la necesidad en nosotros de que viniera una cosa nueva. Ya queríamos darle vuelta a un segundo trabajo como grupo, y coincidió con que el Festival de Cádiz nos propuso el estreno en octubre del año pasado. Entonces, nos planteamos esa fecha como meta. Ahí nos empezamos a juntar, pero el proceso fue distinto, porque de partida Guillermo llegó con tres ideas diferentes para empezar a trabajar: un hermano que vuelve de la guerra y se encuentra con su hermana y su polola, y otras dos ideas más. Y nosotros escogimos la primera. Primero era la polola y la hermana y, después, fueron las hermanas mellizas. El trabajo dramático fue parecido al de *Neva*: fue saliendo en la medida en que Guillermo iba conversando con nosotros; él tenía otras ideas claras y nosotros también fuimos modificando

algunas de ellas. La diferencia fue que no tuvimos la concentración que tuvimos en *Neva*, porque ya estábamos en viaje, y Guillermo estaba montando *Clase*. No estábamos solamente concentrados en hacer *Diciembre*. Y en eso fue más desordenado, pero también habla de la capacidad de improvisación que tenemos para llegar al trabajo que tenemos, porque nos dimos cuenta de que el espacio no condiciona nuestro trabajo, donde estamos, podemos jugar: en las piezas de los hoteles, en un parque, aprendernos textos en el aeropuerto, si encontramos una sala, también ahí lo hacemos. Todo eso fue bueno, porque la obra estaba en nosotros. De hecho, en Cádiz, nos pasaron la sala el día antes del estreno. Y si hubiésemos estado ya condicionados a algo, habríamos tenido problemas. La gracia fue que llegamos y vimos qué elementos teníamos y dijimos *démosle, improvisemos*. Ésa es una capacidad que tenemos como grupo, pero no depende del azar. Es una decisión *a priori*. Por ejemplo, si no tenemos la silla, da lo mismo... porque no es la silla lo importante, sino la acción que vayas a realizar con esa silla, o la tensión que tengas al tomar la silla... y eso con lo que sea. *Diciembre* surge así. Y también en un proceso de cinco meses más o menos.



Diciembre - Foto 1

-¿Y trasladar el conflicto a un terreno nacional-regional fue una búsqueda que todos se plantearon en el segundo trabajo?

-T.G.: Sí, después de hacer *Neva*, queríamos hacer algo súper local, queríamos hablar de Chile, de nuestras cosas concretísimas. *Neva* también lo hace, pero es más universal. *Diciembre* también, pero teníamos las ganas que fuera de Chile. Y ahí dijimos: *ya, ¿qué cosas?* Y justo estaba todo el conflicto en la opinión pública de devolverle o no mar a Bolivia, los conflictos limítrofes con Perú, toda la inmigración peruana fuerte, el racismo creciente que surge en Chile, que está escondido hasta que se presenta una ocasión en que se hace patente, etcétera... y ahí estaban esas tres ideas y escogimos.

-¿Siempre se plantearon la idea de presentar una ficción con cuarta pared, una historia desde la cuál contener el discurso? Aún cuando utilizan varios quiebres, la opinión siempre se sitúa dentro de un contexto ficcional... pero en *Diciembre*, sobre todo al final, se evidencia un comentario metateatral más explícito, que sólo en última instancia se expresa radicalmente hacia público. ¿Será eso el inicio de otra cosa que quisieran experimentar?

-P.Z.: Es la exposición de lo que nosotros planteamos que es teatro. Ése hecho de los porotos, por ejemplo, que tú dices que puede ser más evidente, pero también está cuando me saco la peluca. En *Neva* también está, cuando yo voy direccionando la iluminación para ellos. O sea, la teatralidad siempre se expone. En ese momento, en el final de *Diciembre*, es más evidente, porque de repente aparecen los focos de teatro. Pero también es un acto teatral lo que hacen las hermanas frente al hermano. No es sólo ese momento. Ahí se nota más y adquiere relevancia porque es el final. Pero está presente siempre. En todo momento, estamos diciendo *esto es teatro*. Es la capacidad de decir *soy capaz de engañarte, pero también soy capaz de atraerte, de cautivarte...mantén la emoción, pero también vuelve con tu cabeza acá*. Bien brechtiana en ese sentido. Es un juego que no es real, que no es verdad. Nosotros mismos no nos estamos engrupiendo, te estoy diciendo *estoy jugando a decir esto, no tiene más importancia que eso*.

-Claro, pero también hay otras opciones teatrales para articular una opinión. Por ejemplo, las obras donde la ficción ya no existe, o donde derechamente no se actúa y se transmiten las ideas a un público concreto que está ahí, a sus ojos. A ustedes, ¿qué les pasa con eso, con ese teatro donde el discurso es estar y no representar?

-T. G.: Depende. Por lo menos, a mí me gustan muchos tipos de teatro. Pero sí reconozco que el viaje emocional es súper importante... por una cosa de gusto. A mí me gusta que me lleven emocionalmente en algo, y que mi cabeza vaya acompañando ese viaje, o sea que vayan de la mano. Nos preguntaste por qué actuamos así: es porque tiene que ver con lo que a uno le gusta, con la manera natural de aproximarse a las cosas. Por eso, sería muy raro, por ejemplo, que nosotros planteáramos una obra distanciada, fría... sería extraño, porque no tiene que ver con nuestras personalidades, con nuestra manera de ser como grupo, con nuestra manera de relacionarnos con las personas. Todos nosotros somos, de partida amigos, y somos personas bastante cálidas, cercanas, sociables... entre nosotros eso es muy importante, e inevitablemente, eso está en la actuación. Ahora, como dice la Paula, no tenemos un dogma de decir *así se hace*... y tal vez el día de mañana experimentemos con algo totalmente distinto, y tal vez nos metamos con algo así. No lo sé. Por eso, es que no respondería dogmáticamente ante la pregunta. Creo que la gracia, la particularidad que tienen tanto *Neva* como *Diciembre* es que son una mezcla fuerte entre ideas y emociones. Eso produce en quien observa y en nosotros en el momento de hacerla; un delirio y una situación vertiginosa que es muy atractiva y que, más que ver un espectáculo distanciadamente, permite vivir una experiencia. Es como meternos de partida nosotros mismos, y también al público, en una licuadora: ideas, emoción, enfrentamiento... y soltarlo. ¡Pero sin perder el sentido del humor! Tanto en *Neva* como en *Diciembre*, eso está absolutamente integrado, porque tiene que ver con cómo nosotros vemos la vida, y por lo tanto con el modo en que hacemos lo que hacemos; no son cosas separadas. Sería muy extraño que nuestro trabajo no tuviera ningún sentido del humor. Porque nosotros somos personas que nos reímos

mucho, y que consideramos que es muy importante reírse incluso de la desgracia, como una manera de enfrentar la vida también.



Diciembre - Foto 2

El sistema de producción y el oficio.

-¿Ustedes en este momento están dedicados principalmente a actuar y viajar con sus obras?

-P. Z.: Estamos solamente en esto. La Trini también está dedicada a dirigir, y lo puede hacer en los ratos libres. Pero, como actriz, no podría. Como actores, no podemos. Yo cuando puedo, doy unas clases particulares, cuando estoy ahí. Jorge es profesor de voz... pero son los *entretiempos*, porque nuestros *tiempos* son la compañía, y ésa es la opción.

-¿Y están viviendo de esto? *El sueño de todos...*

-P. Z.: Claro, exactamente. Pero también te encuentras que el sueño no es tan sueño. Los sueños siempre traen sus pesadillas, por ejemplo estar viajando... todo

el mundo nos dice: *oye, ¡qué rico estar viajando!*... y sí, somos unos agradecidos y vamos a seguir haciéndolo. Pero, también el hecho de estar un poco detenidos en Chile, en casa, cuidando tus plantas... no se puede. Pero eso también significa vivir con un grupo, no vivir solo. Es como vivir en pareja: hay muchas cosas que uno quisiera hacer solo, pero es distinto cuando ya armas un compromiso con otro. Y en este caso, TEATRO EN EL BLANCO es el otro. No es ni la Trini, ni Jorge, ni yo, ni Guillermo... es una persona aparte que está viva y que tiene necesidad de ser escuchada por muchas personas. Y esta posibilidad no la tiene nadie. Ni siquiera actores que nos hemos topado en otros países, que uno podría decir... *europeos!*... *podrían hacerlo*. Igual, esta posibilidad nace de la elección que estamos haciendo, que es decir: *sólo esto*.

-Y yendo hacia el lado técnico-administrativo que sustenta esta posibilidad... por una parte ustedes están siendo invitados a estos países y les pagan por las funciones, pero además están siendo producidos por *Santiago a mil* ahora ¿o no?

-T. G.: No es producido, porque en la concreta, ellos reciben las invitaciones y ordenan la gira. Nosotros seguimos siendo totalmente independientes económicamente. De hecho nosotros le pagamos a *Santiago a mil* un 20% por ordenarnos la gira. Pero... si no hay gira, no hay plata. No es que nosotros tengamos un fondo de plata que otro nos da. Si es que hay un fondo, es porque nosotros logramos organizarnos y ordenar esas platas: estamos viviendo de esto. Pero es importante decir que *Santiago a mil* no nos da plata

-P. Z.: La co-producción de *Santiago a mil* es la gestión.

-T. G.: Y el gobierno, mediante la DIRAC y FONDART, nos dio ahora una plata para ir a Cuba, porque en el Festival de Cuba no hay plata y te invitan, pero sin pasaje ni sueldo. Entonces, postulamos al FONDART y lo ganamos, y así vamos a tener un sueldo. Y en ese sentido, también somos libres de ir a Bolivia, donde pagan *súper* poco, pero vamos porque nos interesa ir. Y de ir a Alemania, donde tienen plata, y

cobramos precio europeo, y con esa plata nos damos el lujo de ir a Bolivia, y así... una independencia absoluta.

-P.Z.: Por ejemplo, el sueldo del FONDART para ir a Cuba era para seis funciones. Con eso cumplíamos y podríamos habernos quedado quince días, que era el proyecto. Pero nos dijeron si podíamos ir a un pueblo, Matanzas, y hacer otras funciones más. Y entonces al final, vamos a hacer once funciones. Y esas funciones extra no las paga nadie. Las vamos a hacer porque queremos. Obvio... si estamos en Cuba, y en esas condiciones... no vamos a poder volver. La gente dice *viajan*, pero nadie sabe realmente las condiciones en las que viajamos, cuáles son nuestras decisiones políticas también en viajar... tampoco nos interesa mucho decir las, pero cuando nos enfrentamos a la pregunta sobre la co-producción... aclaramos que no. Y nos interesa que no sea así, por lo demás, porque es la manera en que podemos tomar decisiones libres.

-T. G.: La plata es importante para vivir; es así como está estructurado el asunto, y hay que tener dinero para vivir en paz; nadie quiere ser pobre como opción. Pero no hacemos esto por plata. Y eso es una diferencia grande. Todos hemos trabajado con otros actores, en otras compañías, en otros teatros, donde la mayoría del tiempo te encuentras con comentarios como *ya, pero ¿cuánto pagan?, ah, si no pagan, no la hacemos, o hay dos personas en la sala, no hacemos la función...* y, de repente, la obra y el por qué estás haciendo esto pasó a un cuarto plano... todo ese tipo de cosas no tienen nada que ver con *esto*. Que nos paguen, porque hay que vivir. Y tenemos que vivir de lo que hacemos. Pero esto no es un negocio, y eso es una diferencia fuerte y clara que hace y que mantiene una compañía. Porque no es por plata que hacemos esto. Y eso es una cosa que puede sonar como obvia, porque nadie hace teatro por plata... pero hoy en día, en relación a la pregunta, hablando de Chile... está lleno de personas que dicen *no, si no pagan no lo hago o ¡Ay! ¿Cómo no cobrai...?* Y, de repente, estás en un lenguaje de mercado que no tiene nada que ver con lo debiera ser el rol de uno: mucho más rebelde e iluminador, en el sentido de decir *esto está sucio, mirémoslo*, de poner el ojo en la reflexión. Pero ¿cómo voy a poder opinar, observar, iluminar un problema, si yo

estoy en el medio del asunto? Concretamente: si yo estoy grabando una teleserie todo el día, llego a darle lo peor de mi día al ensayo, porque estoy cansada, porque es una cosa natural, vengo de estar metida en un set, y lo peor de mi tiempo se lo doy al teatro ¿cómo voy a hacer buen teatro? ¿Cómo voy a hacer un teatro realmente interesante? Mucha gente nos dice *qué suerte ustedes* y es para nosotros es como: *bueno, háganlo... ¿quieres viajar? Deja de ganar dos millones de pesos, gana nada por un tiempo, cambia algunas cosas de tu vida y hazlo...* Entonces, por eso a uno le surge una especie de orgullo, porque también es una tendencia del resto, banalizar lo que te pasa, si dices: *oh, que tienen suerte! Han viajado por todo el mundo, qué suerte!* Se lo dejas al destino. Y esto es el trabajo. Y tiene un costo en muchos aspectos, y tuvo un costo en el momento en que dijimos: *dejamos todo y hacemos esto.*

-P. Z.: Porque no éramos actores que estuviéramos en la casa, esperando que nos llamara alguien. Teníamos trabajo, teníamos buenos trabajos, cosas interesantes... pero no eran tan interesantes como iba a ser *nuestro trabajo.*

-T. G.: Y en ese sentido, parte fundamental de la formación, cuando hacemos clases, es decir *bueno ¿por qué haces esto? ¿Para qué lo quieres hacer? ¿Quieres esto?... bueno, pelea por eso.* Formar personas en ese sentido. Las escuelas en Chile están todas como divididas en voz, actuación, etcétera, ¿pero lo integral? ¿A quién se está formando? ¿Cuál es el valor de la profesión? Y eso es lo que hay que recobrar, porque hay que recobrar una camada de actores más valientes, más arrojados. El enemigo del actor es el típico actor que va a un casting y deja que el productor se lo *pase por la raja*, o el que no sabe muy bien lo que quiere o dónde está. ¡Es muy miserable esa visión del actor! Es muy triste, es muy infeliz para el mundo que queremos construir. Como cuando uno se encuentra con ex-compañeras y te dicen *qué eres rajúa, estás con suerte...* y no soy *rajúa* ni tengo suerte... He elegido lo que me pasa. Por supuesto, que las condiciones tienen que ver: si una persona nace mutilada, o en un nivel de pobreza extremo, o en un país que está continuamente en guerra, es distinto. Hay una cuota de *suerte* en poder decir *nací acá, me topé con la Paula y no me topé con otra persona, con Jorge, etc.* Pero

principalmente yo quiero creer que uno decide, que uno busca lo que quiere... y desecha lo que no le hace feliz. Y en ese sentido, ojalá que al vernos a nosotros viajar, los otros actores chilenos a los que les gusta tanto la idea o dicen *qué rico, están haciendo mi sueño*, lo hagan, tomen la opción. Nos gustaría encontrarnos con más actores que fueran más cojonudos, en el sentido de mantener las opciones y mantener el grupo, a pesar de las millones de tentaciones que hay para alejarnos del oficio.



Neva - Foto 2 (8/10/09 en VII FIBA. Material de Prensa del Festival)

anacorbala@gmail.com

Palabras clave: González- Zúñiga- *Neva*- *Diciembre*- Calderón- teatro chileno contemporáneo

Keywords: González- Zúñiga- *Neva*- *Diciembre*- Calderón- Chilean contemporary theatre