

Entrevista a Simón Schriever, Greco Acuña y Sebastián Errázuriz

Por Ignacia Goycoolea, 25 de mayo de 2019

Ignacia Goycoolea: Esta investigación la lleva haciendo Francisco hace mucho tiempo, ya había trabajado con Simón antes en una primera aproximación a la música en 2006. Él sueña con publicar un libro el próximo año... algo que dé cuenta de este proceso que lleva tantos años de investigación, que tiene tantas aristas distintas, que en esta obra confluyen un montón de sistemas de trabajo que ya son complejos por sí solos de analizar y en el fondo la idea es compartirle a los investigadores, al público, a los artistas, cómo fueron congeniando y convergiendo estos sistemas en el proceso de creación de esta obra (...) La idea es conversar sobre el proceso de la música (...)

Simón, tú estuviste trabajando con Pancho en la música antes, eres el primero de esta mesa que se suma a la idea, ¿qué llegó en ese momento, cuál fue la invitación, a qué te sumaste en ese primer momento?

Simón Schriever: La primera vez fue en la Universidad Católica

I.G.: Sí, para la Comedia del Ande, el laboratorio teatral que se hizo el 2007... Con Gala, Paula, Sofía, Andrea.

S.S.: Con Gala en la parte coral, que fue hace mucho tiempo así que no tengo muchos recuerdos pero después hubo otra fase donde el Pancho hizo un texto de una que se llamaba Comedia del Ande y que era otra historia...hablaba de Atahualpa, de Pizarro y todo pero era la historia de una banda, el personaje principal era una banda y había mucha información, mucho personaje, mucha historia, mucha música, mucha danza boliviana que él conocía y ahí lo que hizo el Pancho fue hacer el texto de esta obra y hacer las melodías.

I.G.: ¿Las que se usan hasta ahora?

S.S.: No, estas melodías que surgieron ahora se hicieron ahora, en este proceso de este año, se rescataron solo dos pedacitos de eso que trabajamos anteriormente

Sebastián Errázuriz.: ¿qué quedó de aquel origen?

S.S.: ¿qué pedacitos en particular?... esa parte que es como media Beatles, la orquestación...que era huayno... y que ahora está en seis octavos (tararean y cantan) “pasa el tiempo en Cajamarca”...se rescató esa melodía, con otra armonía ... de otra manera...y el “vamos a morir” también estaba, que además es una cita a otra cosa que escuchó el Pancho en una obra...era una locura...imagínate que alguien te pase unas melodías, todas muy distintas, loquísima...no se repetía casi nada y con un texto...y eso me lo pasó el Pancho para que lo organizara y lo orquestara en ese momento...una locura... eran como 6 horas de música...saqué la cuenta que los archivos finales eran 6 actos con una cantidad de personajes...fue una locura.

I.G.: Pero lo lograron, tuvieron un concierto acá.

S.S.: Lo hicimos...pero...De esas 6 horas, 10 minutos...

I.G.: Y entonces ahora rescataron solo esas dos melodías, pero ¿de qué manera ese trabajo fue una antesala para el trabajo de ahora?

S.S.: yo creo que no es algo tan directo, son 20 segundos, y fue bueno no pegarse a lo que uno hizo...nació toda la música ahora desde la improvisación, había que estar en ese vértigo del momento, que era lo que surgía ahora, con las lecturas de ahora, con los aportes de los actores, del Sebastián Vila que en ese momento no estaba...

I.G.: un aporte indirecto, como de inspiración, de referencia, aprender a trabajar juntos

S.S.: sí... Fue meterse en la historia, escuchar música andina y todo ese material a mí me sirvió bastante musicalmente para hacer esta obra, pero en ese momento estaba muy en pañales para asumir la orquestación de esa propuesta, fue muy bueno que se haya hecho ahora

I.G: antes de saltarnos a la siguiente etapa del proceso ...Qué afinidad tenían ustedes de antes musicalmente con lo que se está abordando acá, con la música andina...también hay elementos de la música española... qué relación tenían antes de este trabajo, con lo que se está trabajando acá

Greco Acuña: Yo había por ahí hecho algo en teatro muy chico. Improvisar en vivo con las actuaciones igual fue loco y entretenido por la cantidad de tiempo destinado a la elaboración, a la creación y ver un poco lo que sucedía en el momento...en mi parte, que fue el acompañamiento a lo que pasaba, fue como que va por ahí y poner elementos de otros lados que pasan muy camuflados y que se incorporan super bien, entonces si bien hay una parte con un huayno declaradamente un huayno o una huayla en verdad, eso se ocupó un pedacito, y eso es lo más purista que se podría decir, pero lo demás es rítmicamente cosas que vienen de otro lado y que se ocupan de otras formas, sonoridades que si ponemos la sonoridad real... en la parte tumbé...(tararea) salvador de bahía...la parte del chasqui pasó algo parecido que viene un poco del cheriño de matatátú y que se incorporó a esto buscándole colores a lo que estaba sucediendo, entonces eso es como lo interesante, que es como una mezcla de elementos que vienen de otros lados y curiosamente coincide con lo que estaba sucediendo, con la música incidental, con la interacción de la acción...creo que le da un carácter como aparte, llevado a otro lado, creo yo. Eso en cuanto a lo rítmico que es más mi tema, muchos elementos de otros lados convergieron acá.

I.G.: En el fondo, ustedes lo fueron seleccionando aunque no tuvieran que ver con los temas o referentes que se están tratando acá, pero al servicio de colorear o acompañar escenas, situaciones

G.A.: Y de otra forma también...ya la huayla o ese ritmo son más contemporáneos en verdad, no son pre colón, antes de colón.

I.G.: Eso tiene un correlato con lo que hace la compañía igual en todos los sistemas...pienso en la dramaturgia, también en la construcción del relato hay ciertas licencias que no son tan fidedignas pero que sirven para potenciar otras ideas o transmitir lo que las distintas escenas tienen y ¿tú qué relación tenías en tu formación?

G.A.: Había estudiado folclor chileno, en el LEA liceo experimental artístico...ya tenía un bagaje más o menos...porque hay buenos profes ahí...ibas a terreno a La Tirana...estudiabas, tocabas eso es muy bueno de ese liceo, no sé si sigue así... Y lo demás, claro, es música más incidental, yo creo q hay mucho de eso...tiene que ver más con eso, con incorporar todos los conocimientos, yo estudié hartas cosas afrocubanas, afrobrasileñas, afroperuanas...argentinas... todo eso al servicio de lo que estaba aconteciendo un poco también para refrescar. Porque ya, podemos poner Huaylas pero no podemos poner todo el rato ritmos autóctonos para resaltar que viene de allá...

I.G.: A pesar de la mezcla, sin ser puristas, sí se logra transmitir la esencia...pienso sobre todo en la escena de Tumbes, a pesar de la mezcla y la cantidad de referentes que están ahí, sí se logra transmitir algo identitario.

G.A.: Sí, la música ahí en ese sentido habla por sí solo como todo, las cosas que suceden y que dan certeza, habla por sí sola...entonces toda la gente: "oh está

bien esa parte...eso está bien". Igual hubieron hartas cosas que no hicimos, que tocamos, que probamos harto además.

I.G: Junto con la dirección

G.A.: En ese tiempo estábamos con Simón solos (guitarra y percusión), el Seba estaba en el sur y estábamos recién creando todo, entonces, teníamos algo, se lo mandábamos a Sebastián Errázuriz, también pensando en que era la base y sobre eso iban a pasar cosas muy lindas de arreglos que hizo el Seba. Partimos por la base, la parte percu, el Simón la parte armonía, con la ayuda de los chiquillos también...y hay una parte que también es muy tribal yo siento, la parte de las ñustas que Edwin cedió la música, ahí yo me ceñí a lo que estaba ahí y traté de adecuarlo lo mejor posible y dio también algo re lindo, en conjunto, quedó algo super tribal, que claro no puedes identificarlo "oye, si esto es de Perú o Bolivia", pero te da algo tribal, algo indígena por lo menos. (percusiones en la mesa)

S.E.: Después de la marcha fúnebre viene esa parte y se pega...

I.G.: la parte de las ñustas cuando cantan ¿es esa misma?

S.E.: claro

S.S.: Lo que tú cantabas era una melodía que hizo el Pancho en algún momento...claro, la melodía del Pancho es la que cantan después...Es mucha música compuesta por los actores

I.G.: ¿cómo pasaba eso?

S.S.: O sea fue super fluido, por ejemplo, en el primer ensayo, en los dos primeros ensayos ya había como 10 minutos de música. Bueno había una escaleta y había

textos que tenían que ir, entonces a la Dani le pasaban un texto de esos y llegaba y lo cantaba con la melodía que quedó.

I.G.: Alguien la grababa me acuerdo, improvisaba, divagaba un poco y eso quedó. La Dani en ese sentido es muy buena para inventar cosas.

G.A.: Aportó en ideas de melodías. La Dani hizo hartas desde un principio además.

S.S.: La primera canción es texto cantado. Claro, el track uno..."Cruzando esos cerros..." esa melodía es la Dani entera.

I.G.: sí, yo tengo los audios de ella divagando, inventando y tú le decías "eso" y quedó en 10 minutos. Me tocó verlo en la canción de "asaltan el palacio, sedientos de venganza..."

S.S.: Y después se fue a la casa y mandó unos videos a la 2 de la mañana en el piano.

(risas)

I.G.: Y tú ¿qué viste la primera vez que lo viste? ¿Tu viste los primeros videos? ¿Qué afinidad tenías con el proyecto desde antes?

Sebastián Errázuriz.: La afinidad, bueno super grande de las muchas conversaciones que habíamos tenido con Pancho y de la admiración total que tengo por el trabajo de Tryo Teatro hace rato. Entonces siempre he estado atento a que van a estrenar algo...voy...en lo teatral...y claro, cuando me contaron cómo iba a ser la metodología, que era el trabajo que venían desarrollando hace rato con Simón, al cual se sumó Greco, y que desde el día uno de los ensayos la compañía completa iba a funcionar en este modelo muy colaborativo de ensayo y error. De ir improvisando y depurando lo que va a quedar...ahí me toco un poco hacer el malo de la película...como ponerle estructura y exigir ciertos parámetros y

metas porque si no yo caché que no llegábamos...Porque un proceso de creación colectiva puede ser eterno, al infinito. Entonces entre medio de todo esto y de la planificación de hace mucho tiempo, yo me fui a vivir a 1000 km de donde iba a suceder todo esto, porque en un principio habíamos dicho ya yo voy a estar metido también en los ensayos y un poco colaborando en la acción...y claro me fui a vivir a 1000 km y fue como ya, usemos la tecnología, métodos de trabajo a distancia...y ahí ¿te acuerdas cuando nos juntamos a almorzar en el patio bellavista y yo les propuse que tuviéramos una metodología sumamente rígida de que cada vez que en el ensayo sale algo que ya están convencidos de que es así, eso se mete en una partitura, y en esa partitura que íbamos a tener todos? Como tener un archivo maestro donde estaban todos los instrumentos, todas las voces, todo lo que sucede, toda la línea del tiempo de la obra tenía que estar ahí. Entonces en el minuto que eso empezó a suceder se aterriza y eso acompañado del video del ensayo a mí me permitía por lo menos tener una panorámica y empezar a proponer un poquito más allá de la cosa meramente técnica de ya, este acorde va en cuarteto de cuerda...sino que también...de qué manera el hecho de contar con un ensamble nos podía permitir entrar en un lenguaje más cinematográfico a ratos, y más operático también, en términos de cómo se trabajan los motivos, y de cómo se trabaja el material musical dramáticamente, que es lo que sucede en una buena ópera. Porque claro en el teatro musical, solamente acompaña, allá hay un canto y esto es...ya hagamos como rock...pero no hay una, en el fondo la música es solo un estereotipo, es una música estereotipada que ya tiene parámetros super acotados estilísticamente y que acompaña un texto que está dentro de una escena, de una obra, punto. Pero en la ópera, y eso a mí me alucina mucho, se busca que la música pase a ser parte de la narración y pase a ser parte del viaje que el espectador hace y que el actor también hace.

I.G.: yo me acuerdo de los primeros ensayos cuando viniste a Santiago a ver, me acuerdo que les sugeriste tener como motivos que se fueran repitiendo ¿eso es un

ejemplo? ¿De que la música también va narrando, progresando en algo que uno puede identificar?

S.E.: Claro, de hecho, cuando conversamos sobre eso, lo que yo oía que podía pasar era el trabajo aditivo, sumando cosas. Entonces estamos en la escena tanto y sale una música...la 58 y después ya la 59, en el fondo es como que la obra estuviera siempre empezando...podría estar empezando, o terminando o a la mitad...pero desde el punto de vista de la música es simplemente una música nueva. Era super desafiante dada la dramaturgia también, insertar el desarrollo dramático en el desarrollo de los materiales musicales y ahí empezaron a aparecer estas cosas. El tema "papam pa pa pam" que tiene que ver con la tradición...que es un motivo que hiciste en la guitarra....el "juro papam"... y eso, esa célula musical aparece una vez, pero después dijimos ya, esto tiene que desarrollarse, es un eje central de la historia

I.G.: es el juramento

S.E.: claro...Acá esta la traición, acá esta todo lo que se está jugando en la obra desde el punto de vista dramático...entonces fue ahí que ya, esto hay que extraerlo y desarrollarlo tal como se desarrollan las ideas dramáticas, tal como evoluciona un personaje, no hay nada más aburrido que una obra donde no hay desarrollo de personaje

I.G.: Y cómo se desarrolla esa célula en la obra

S.E.: Con procedimientos musicales...ese motivo por ejemplo, la célula rítmica papam papam después se transforma en acompañamiento de los cargos por los cuales se va a imputar a Atahualpa.."chacham herejía chacham" entonces ese elemento que antes cumplió otro rol aquí se transforma y un rol de primer plano, super protagónico, después se transforma en acompañamiento, en ritmo y armonía para decir que acá se está traicionando también, es otra traición pero

como la traición es un hilo central de la dramaturgia de esta obra también debería aparecer la música y no usar una nueva

I.G.: música asociada a la traición, a romper una promesa...¿y en qué otro momento de la obra pasan cosas así? ¿esos puentes invisibles entre momentos de la obra a través de la música?

(alguien hace percusiones en la mesa)

S.E.: papapa papam. Eso ocurre muchas veces...y es muy justificado que ocurra muchas veces.

I.G.: la gente lo identifica y se lo queda...¿qué construye un elemento como ese, la repetición de una célula, como dijiste tú o de un motivo como ese?...¿qué sustento hay detrás desde la música cuando ustedes construyen y deciden repetirlo?¿qué idea hay detrás?

S.S.: Sí, pa mí, no fue tan pensado...igual cuando el Seba fue a ese ensayo y comentó esto de empezar a repetir motivos, a mí me hizo mucho sentido...poniéndome en el lado del auditor, se agradece cuando vuelve algo...como que empieza a tener...el hilo conductor, en obra de arte que uno se encuentre uno agradece eso...pero yo te escuchaba hablar eso de la cosa dramática y yo no lo había visto, no lo había pensado así como el tema de la traición, no lo hice de una manera tan consciente así como: esto tiene que ver con tal cosa, con tal personaje

I.G.: entonces lo ves más bien desde el espectador como ofreciéndole pistas o guías.

S.S.: lo que a mí me gustaría escuchar, que tenga un sentido, un hilo conductor...hay tonalidades que se van repitiendo...me gustaba también la idea

de hacer una música que fuese simple y dúctil, también para entrarlo a orquesta y que tenga su lenguaje más abierto en ese sentido, no esta música llena de cosas, que de repente también se come, que puede molestar, ensuciar...creo que hay momentos muy simples, de pocas notas, que se repite...a parte, no es la manera que yo acostumbro trabajar musicalmente, soy más de la armonía, de colocarle harta cosa...

I.G.: yo creo que es porque, no sé si será tan consciente o no, pero hay tantos sistemas confluyendo en el escenario que no pueden ser todos tan complejos, o sea la complejidad lo da el todo.

S.S.: uno es parte de un engranaje y eso pa mi fue muy entretenido y nuevo, porque nunca había trabajado en una obra de teatro haciendo música... también es como estar al servicio de otra cosa...que también surge de los mismos actores, propuestas del director...trabajo colectivo

S.E.: Me estaba acordando de otro *leitmotiv* que me encanta que es el que tiene que ver con el destino, que es el “papap...” una nota repetida super sencillo pero que tiene ese silencio que le da un impulso y una ansiedad, y eso ya empieza a ocurrir en la llegada a Tumbes. En la llegada Tumbes todo se supone que venía bastante bien pero hay un destino al acecho y eso empieza a ocurrir en esa secuencia y también se transforma en un motivo que va a aparecer otras veces y en los últimos tres compases cierra con ese motivo...el destino trágico.

I.G.: Sobre los elementos operáticos, yo sé que en el origen estaba muy presente, pero en un momento se decidió no imponerlo necesariamente como un proyecto de ópera, una opereta juglaresca como una vez el Pancho se lo imaginó. Pero igual volvió, inevitablemente, que pasó durante el proceso con eso, ¿cómo se trabajó el elemento de la ópera? ¿Qué tan presente estuvo durante el proceso de ustedes con los chiquillos?

Todos: no, no es una opera

I.G.: No sé si han leído la crítica, pero todos los críticos la están mirando como una ópera, como una opereta.

S.E.: yo lo tomo como un gran piropo en el sentido de que lo que están observando ahí es la relación artes, la relación música, dramaturgia, canto y puesta en escena... Lo que ven de ópera es porque la ópera es lo que junta todos esos elementos...desde el punto de vista más formal no es una ópera...tiene mucha parentela, viene del mismo tronco, sí, esto en estricto rigor. La Flauta Mágica tiene este tipo de estructura, muy importante la música pero también hay escena sin música, sin canto, teatro 100 por ciento. Yo creo que la gente tiene la tendencia a tratar de meterlo en un cajón..."ya, qué es esto"...yo creo que lo que mejor le queda es Teatro Musical porque se logran hilvanar todos estos elementos que muchas veces están un poco en pugna...Poniendo el mundo de la ópera y el mundo del teatro musical en los dos extremos del teatro musical como género, en el mundo de la ópera siempre gana lo musical, la dramaturgia puede ser una basura pero la gente igual va.... Bellini tiene unas óperas que dramáticamente son malísimas, pero es hermosa la música. Pero el argumento es una tontera, se puede armar un guion partiendo de una premisa tan mala, gana la música, el que esto es como un gran recital

S.S.: El virtuosismo...la voz

S.E.: el divo, la diva...entonces siempre en el mundo de la ópera gana la música y también gana un poco como el capricho de estos manierismos dentro del mundo de la ópera...en el mundo de una comedia musical, generalmente gana el teatro, la danza..."oye pero el protagonista canta pésimo, no, pero es que es muy buen actor él"...a mí me ha pasado llegar a dirigir montajes de teatro musical y es como, la persona que pusieron para hacer es un barítono y lo que necesitamos es un tenor, y además a penas canta. No es que sea un buen barítono, es un aspirante y

está cantando el rol de tenor...entonces qué pasa, en esta balanza que esta siempre super desbalanceada para un lado o para el otro, yo creo que el tremendo mérito que tiene esta obra es que logramos poner la balanza en su justo lugar y lo que hemos visto es que Sebastián Vila ha sido generoso con algo que tenía super armado, montado, coreografiado...de repente como que “oye en ese momento esa entrada tiene que tener la consistencia del coro, entonces necesito que muevas esa cuestión” por ejemplo...ya ok, lo hacemos...y viceversa de que ellos también como teatro necesitan tales cosas y nosotros llegamos con una partitura... wow nuestra partitura y sobran doce compases, pa fuera, sobra esto y aquí falta tal cosa...se pone.

I.G: ¿Fue muy complejo ese proceso? ¿De hacer la partitura, hacerla calzar? De hecho la primera semana tenían una partitura que...¿esa es la que se le borraron doce compases?

S.E.: de una escena se borraron 12 compases...se borraron doscientas

I.G.: más encima durante el proceso de funciones han seguido ajustando ¿qué ha sido lo más complejo de todo ese proceso?

S.S.: Yo encuentro que ha sido bastante fluido, siento que nadie ha tenido un apego con lo que hizo

S.E.: Como que nos fuimos convenciendo y entendiendo que en el fondo tu punto de vista es solo un punto de vista y lo que tiene que primar es el punto de vista colectivo, y no solo colectivo, la inteligencia que la misma obra como una entidad nueva que te empieza a dar verdades. Eso es súper loco cuando se arma una obra, que es que la obra te lo dice a gritos, es una evidencia, tiene que ser así.

S.S.: Es que además hay un director, Sebastián Vila también de repente decía cosas...no, esto preferiría así o tal...

G.A.: Yo comparto que ha sido super fluido porque en muchos espacios, por ejemplo de parlamentos, le habíamos puesto un poquito de música y no tenía nada que ver y ya, no convencía a nadie, se saca y al revés también, muchas partes que no tenían nada, pusimos un par de cositas y quedaba bien, entonces eso nuevamente a todos nos convencía, creo que fue medio generoso de todos lados...esta parte es importante que se escuche lo que está diciendo porque eso es lo que está pasando... no competir, no mostrar virtuosismo, estamos como curados de espanto yo creo...tuvimos una época que era tomar toda la carne a la parrilla y mostrar así y no tenía nada que ver con el tema, y suena lindo pero ningún aporte más allá, como muy del ego. Y aquí era como todo lo contrario...y todos aportando

I.G.: Me resuena mucho cuando hice un entrevista con Pablo de la Fuente y Pedro Gramegna (diseñadores), ellos contaban que la primera vez que vieron una pasada de los dos primeros actos de la obra dijeron no tenemos nada que hacer, vámonos para la casa. Ellos se habían leído el texto y habían hecho maquetas de todos los tocados, los trajes, los cambios de vestuario, la utilería, el espejo, la peineta que querían hacer y vieron la primera pasada y dijeron vámonos para la casa no tenemos nada que hacer... Me lo recuerda, porque ellos quisieron luego de recuperarse de ese impacto, rescatar al juglar como este contador de cosas que se abastece de un montón de herramientas expresivas y escénicas...pero debe andar liviano....en ese sentido, esto que comentan ustedes de estar al servicio, de ser generoso, me resuena con lo que ellos mismos también decidieron desde el diseño...lo que nosotros tenemos que hacer acá es potenciar la juglaría, darle más elementos para contar la historia, y no hacer un diseño espectacular que brille por sí solo. ¿Cómo ven ustedes la juglaría en ese sentido?

G.A.: Creo que siempre fueron un misterio dos cosas: Primero, el tema del vestuario, para nosotros, no tengo idea qué es el vestuario, onda tanto cambio estos cabros van a hacer magia, y segundo, la orquesta. Para nosotros era un

tema, un signo de interrogación gigante y fue loco porque finalmente pasó algo que también tiene que ver con esto de la generosidad, que también el Seba fue bien respetuoso de lo que hizo Simón, de las armonías, de las propuestas, de las conversas...que ellos llegaron a resolver ciertas cosas...pero creo que también se suma porque también es muy respetuoso a todo lo que estaba pasando, a la música que ya se había hecho, las ideas nuevas que también usó el Seba...entonces en ese sentido, los chiquillos, el mismo Pedro, ni idea de eso...y creo que, claro, todos vibrando un poco en la misma, pal mismo lado.

I.G.: podríamos congeniar en que en esta balanza de que brille más la música, el actor, no sé qué...aquí lo que está muy en el eje de todo el trabajo es la historia que se cuenta ¿no? Como el objetivo de esos juglares que es que se cuente la historia

S.E.: y en ese sentido también, la pega es que brille en el fondo el cuerpo de los actores, el cuerpo de los intérpretes es el que manda también. Eso también pa mí ha sido super evidente...

I.G: con lo de la batuta me acuerdo, mírenme a mí ¿la relación entre estos cuerpos en el escenario?...

S.E.: No, me refiero más al que, por ejemplo una escena de acción donde la propuesta que ustedes estaban desarrollando funcionaba, pero era una propuesta que también tenía la flexibilidad de poder adaptarse a los requerimientos de la energía dramática que pusieran en ese ensayo o en cada una de las funciones. Pero en el momento que eso se transforma en una pieza para más gente, ya no puede ser tan flexible, entonces, por ejemplo, en esos momentos, para mí fue como ah ya aquí me toca, me voy a explayar, entonces de repente también me entusiasmaba oye este material se está desarrollando, esta rico, entonces yo supongo que los actores también esto los va a entusiasmar y la escena puede ser...10 segundos, 15 segundos más larga, porque yo había algo descubierto con

materia netamente musical para poder desarrollar eso...y bueno llegamos a los ensayos y es como no, no funciona, y ahí Seba Vila super claro “no, hay que cortarlo porque está sobrando”, porque es el cuerpo el que te dice eso, el cuerpo del actor es el que se va a lanzar encima de otro y lo va a degollar y después tiene que caminar 3 metros pa allá. Son esos cuerpos los que finalmente mandan la música, mandan el largo de las cosas, mandan la intensidad...la escena antes de los panameños...eso es simplemente ver los cuerpos, no hay una medida ahí, es simplemente “ya, dijo algo, se movió para allá, tensión dramática: pampam”...y cuando mejor funciona es cuando estamos justamente en ese observar cómo se mueven esos cuerpos, son los cuerpos los que finalmente cuentan la historia tanto como las palabras...y en ese sentido, creo que también es muy evidente que Tryo teatro tienen esa virtud del teatro físico, un teatro muy físico, donde...lo hemos comentado con gente que ha venido a verla, que es como “increíble estos actores: hay una actriz que es árbol, que a los 30 segundos está decapitando a alguien y a los 30 segundos ya es otro personaje...y está cantando”. Entonces es un cuerpo, un intérprete que evidencia ese tipo de cosas, esa necesidad de que la música esté con ellos. Y por eso, un par de veces nos pasó, dos funciones, toda la escena de captura de Atahualpa, los chicos llegaban un ciclo completo tarde a las voces y era porque, claro, lo estábamos haciendo un poco rápido, entonces esa rapidez que para nosotros era, en un concierto eso es milimétrico y no es tema, aquí sí es tema porque hay cuerpos, hay una estructura y toda esa energía física y una memoria kinética...entonces, no nos podemos dar ese lujo de hacerlo un poquito más rápido, de ponernos ansiosos.

I.G.: claro, a nivel de idea poner la historia en el centro, pero arriba del escenario es el cuerpo el que organiza

G.A.: ahí yo me quiero sumar algo que dice Sebastián, que fue re loco porque ahora pasó la semana pasada. Los chiquillos ya veníamos acostumbrados a cierto ritmo de pulso, de beat, y nosotros estábamos tocando un poco más rápido la parte de la selva...y en la partitura estaba escrito el beat y de repente el Pancho

parece que dice “oye parece que nos queda un poco rápido”. Ya habíamos tenido funciones... e hicimos una prueba y yo me puse con metrónomo a lo que era, volvimos al 170 que está escrito en la parte, entonces hicimos dos pasadas con el mismo beat...y los actores “sí, eso es”, y era... a mi lo que me impresionó es que los chiquillos, justamente...el cuerpo habla solo y no tenían idea que lo estábamos viendo con el beat ahí.

I.G.: ellos reconocieron el ritmo que realmente era

G.A.: lo reconocieron y lo hicimos dos veces, te das cuenta que el cuerpo también...

I.G.: esa era la memoria que necesitaban para ese tema

S.E.: claro y muchas veces no es tan evidente qué es lo que está pasando. Chuta llegaron tarde, están más lento hoy y ellos tampoco se dan cuenta de lo que pasa. Es que la música estaba un poco más rápida, o un poco más lenta...pero finalmente si entras al detalle, a medir, finalmente era eso, el tempo...

I.G.: Y ellos lo reconocieron desde el cuerpo. Oye y volviendo al gran signo de interrogación, la relación con la orquesta, que era un misterio...

G.A.: fue super lindo, yo lo agradecí mucho... y fue bonito porque al final sumó y se hizo parte y se integró super fácil, que también lo que decía Simón, yo también me sumo a eso que se integró muy bien y fue fluido por lo mismo...muy fácil en ese sentido...lo otro fue corregir cositas, compases de más, que ya tenía que ver con un movimiento del acto...pero fluir

S.E.: El primer ensayo fue como, sí, con la orquesta...

G.A.: fue bonito,. El trabajo al final que fue haciendo el Seba lo conocimos ni siquiera en los ensayos de la universidad, fue acá con los actores...ahí fue como, “obvio”...ya, los arreglos estaban lindos...pero qué pasa ahora con los actores...y anduvo bien, lindo, se agradece mucho el trabajo lo que hizo el Seba, respetuoso a eso, lo que es ceñirse a eso. Y también lo que él propone en una parte que era además, que era muy de él, una parte para la orquesta, antes de la entrada de Atahualpa.

S.E.: yo me negué mucha veces...en algún minuto Pancho dijo “no, es que este es un interludio”...y no sé, mi idea era después de “vamos a morir vamos a morir” el quiebre al tiro a instrumentos nativos...muy preconcebida su idea...así que me hice el lesa con escribir esa parte...e hice incluso una primera versión de la partitura que chao...además porque hubo un tema de tiempos, yo estaba en Frutillar en mi estudio armando todo este material, tenía que subirme a un avión en dos días más y “oye esto hay que mandarlo”, o sea no hay más tiempo si queremos tener ensayo yo tengo que mandar a hacer las partes, tengo que mandar a ti los libros para que los imprimas...así que por eso dije ya chao con el interludio...y finalmente me vine a Santiago sin el interludio...no hay tiempo, no les alcanzó para que yo me sienta a hacer un interludio....y Seba Vila...yo ya estaba sentado en el avión en el Tepual en Puerto Montt, me siento en el avión, como que ya, Oka se fue la bolita, mandé todo, las partes ya se están imprimiendo y pasado mañana teníamos primer ensayo...Sebastián Vila “hola oye mira sabes qué, necesitamos el interludio. Es muy importante porque los actores tienen que hacer un cambio ahí” Se necesitaba tiempo porque si no iba a quedar un bache, quería que no hubiera interrupciones entre el primero y el segundo acto...y no sé cómo ni en qué minuto...porque además yo viajaba para al día siguiente estar ensayando otro programa, de otra música, y cuando estoy ensayando el programa de algo me cuesta mucho componer, porque estoy con “no llores por mi argentina” y tengo que hacer un interludio para Atahualpa...no sé cómo se hace esa desconexión neuronal para que no interfiera...y llegué a Santiago y hay que hacer esto, no sé cómo y no estoy en mi hábitat cómodo, con mi piano y mis apuntes...lo único que

tengo acá es un escritorio y un computador...y fue como, ya, el tema de la traición y no sé qué...ya listo, y lo hice en una tarde, y paren las prensas, ¿te acuerdas? “No imprimas lo que te mandé ayer, espérate”...”te mando de nuevo” y editar de nuevo porque insertar compases significa que las vueltas de página ya no corren entonces todo de nuevo... y fue ya, Oka, y bien super contento de haberlo hecho, quedó un linda pieza.

varias voces: se agradece ese momento / mucho dramatismo además

S.E.: yo te bajo la mano y tu esperas, que no corte...

G.A.: esa bajada de mano es para cortar?

S.E.: Es para que se funda la nota larga con “tron tron”

G.A.: es que yo espero la mano...Llegas abajo y yo empiezo, es antes de eso...cuando estés con la mano arriba

I.G.: ¿Habían trabajado antes con un director de orquesta?

G.A.: sí, pero son todos diferentes, las orquestas ya son diferentes...pero no, con el Seba Errázuriz no habíamos trabajado...pero bakan...y los chiquillos además un enjambre, funcionan... entonces, nosotros adecuarnos a eso

I.G.: ¿qué les pareció a usted como se completó la obra cuando llegó la orquesta?

S.S.: Para mi se embelleció, fue un aporte y tenía harta aprehensión en un principio. AL principio escuchábamos la orquestación del Seba en el computador, no más, esa era la referencia de audio que nosotros teníamos... que es horrible po...lo menos musical que hay... yo escuchaba al principio y era como no esto no va a funcionar

S.E.: eso yo, la verdad, me la tuve que, me desesperaba un poco...ellos tienen acceso a esta basura que suena horrible y entonces eso creen que esto es, cómo se los explico, tienen que tener fe por favor, no suena así, esas son las notas...ese minuto era medio desesperante, porque era como por favor esperemos el primer ensayo...si hay algo así que radicalmente no funcione o que traicione el espíritu de la obra, lo vamos a tener que cambiar pero por favor esperemos ese momento, no se puede tomar decisiones en torno a un MIDI...

I.G.: Eso te tenía angustiado... ¿y finalmente?

S.S.: sí...me encantó...para mi igual es una experiencia nueva, yo nunca había trabajado con una orquesta... en algún momento hice un cuarteto de cuerdas pero lo tocaron en otro lado, yo no estuve ahí, pero también la sonoridad de la cuerda frotada, de la madera atrás es alucinante para mí...a veces incluso...me quedo escuchando

I.G.: sí, es verdad que uno se queda pegado...tanto así que se te olvida tocar

S.S.: sí, me ha pasado 2 o 3 veces que no entro y me quedo ahí, me voy para el público.

I.G.: te quedas pegado escuchando lo lindo que suena

S.E.: Sí, y es como..."está sonando medio raro... ah! es porque no estoy tocando yo "

S.S.: Falta algo...y era yo (risas)

I.G.: bueno, seguiremos conversando en Ovalle, las funciones que quedan... ha sido muy titánico, desde la producción al menos es como producir tres obras

juntas al mismo tiempo...entonces me imagino que eso también está pasando en los otros sistemas...es un proyecto grande así que hay mucho que contar...

(siguen conversaciones pequeñas sobre otros temas y agradecimientos)