

Reportaje a La Negra Ester

Los secretos de La Negra Ester

Marco A. de la Parra
Dramaturgo y médico psiquiatra

Pasados son ya los clamores iniciales de **La Negra Ester**. Cuando se publiquen estas líneas estarán en una gira que presumo será legendaria, repitiendo al aire libre de quizás qué paisajes y en qué idiomas el ritual del teatro, el encanto y la pasión de la puesta en escena dirigida por Andrés Pérez.

Confeso adicto, me es más sencillo mirarla hoy en reversa y meditarla. Las razones de su magnetismo intentaré develar y luego sugeriré críticas que pienso son necesarias, sobre todo para depurar la sana influencia que este espectáculo, creo, traerá a los escenarios chilenos.

No había terminado de ver la obra, cuando, en el entreacto, salté sobre el director para pedirle una entrevista. No tenía ni siquiera claro el medio al cual dirigirme con ese material, pero sabía que yo quería leer ese artículo. Andrés, que no sólo parece generoso, aceptó dos tandas de varias horas en el Tavelli, mi cuartel de operaciones, en largos desayunos de viernes sucesivos. Del primero de ellos publiqué un extracto en un magazine capitalino, del segundo estas notas.



Lo primero es lo primero. La intuición de que no era simplemente su chilenuidad lo que extasiaba de **La Negra Ester** era confirmada por Andrés. En ella había toda una propuesta de dirección absolutamente distinta a la que yo conocía. Con otro punto de vista

y varias críticas serias a lo que se podría llamar un montaje tradicional. La pregunta ya se la había hecho Andrés en su llegada al Theatre du Soleil en Francia. ¿Cómo hacen tan entretenido y cautivante un espectáculo de varias horas de duración? ¿Cómo consiguen que un Shakespeare completo llegue a su final con el dolor de todos los espectadores que quisieran no terminara nunca? El público chileno, por el contrario, parece un niño inquieto que hay que cautivar a velocidad de spot. Los directores nuestros suelen cortar en vez de buscar otras soluciones o, lo peor, simplemente apuran al actor. Los guionistas se asustan de jugárselas en textos contundentes, pesados, más complejos. Sin embargo, **La Negra Ester** duraba cuatro horas y nadie se movía de sus lugares. El secreto técnico había sido bien utilizado.

La excusa de todos fue fácil: mu-



Rosa Ramírez y Boris Quercla: La Negra y Roberto. Foto: Alvaro Hoppe.

cho trabajo, aplicación, la música, la época. Pamplinas. Se ensayó menos que el promedio de las obras nuestras y lo que sí había cambiado era la metódica.

Tras ella toda una teoría.

Andrés citaba a ensayos larguísimo. El ideal habría sido ocho horas continuadas pero sólo tenían seis y los sábados doce por seis semanas. Previamente había trabajado el texto con el autor hasta el mínimo detalle. Cuando estaba totalmente afinado, juntaba a sus actores y proponía ensayos en los cuales no sabía exactamente qué iba a hacer. Como no conocía el punto de vista

al iniciar el trabajo, jamás comenzaba por el principio. Las paradojas le dan un olor a oriental a su posición que no sólo se quedará en el aroma.

Su actitud era la del arquero zen o la del psicoanalista que sigue a Bion: sin memoria ni deseo, sin apremio, sin objetivo. El camino más importante que la meta. Ser el arco y la flecha. Olvidarse del blanco.

Escogía una escena y pedía a los actores que ellos escogieran sus personajes. Veía varios Robertos, varias Ester, por vez. Las primeras horas del ensayo se entregaban a la tarea de disfrazarse y maquillarse. Hacerlo hasta

que el espejo devolviera una imagen ajena, desapareciera el actor y sólo quedara el personaje. Detrás, una filosofía implacable. La tesis hindú de que los personajes existen en alguna dimensión y tan sólo se conjuran a través del cuerpo del actor, que por lo tanto no se trata de ver quién lo hace mejor sino quién recogerá el espíritu de ese personaje y le permitirá resonar más plenamente. No hay primeros actores ni primeras damas de la escena. Únicamente modestas cajas de resonancia que ponen todo su entrenamiento al servicio de ese texto nunca abandonado ni tije-reteado a partir de ese minuto. Improvisan texto en mano. A fin de potenciar la relación palabra-gesto, separan ambos componentes. Se habla, luego se actúa. Jamás las dos cosas juntas. Tomada también de Oriente esta técnica, lenta y enrarece el espectáculo.

Si tiene que mostrar emociones contradictorias, no pone un indeciso en escena, sino que pone ambas emociones en el mismo personaje.

Como en un cuadro naif, como en los sueños, emerge uno y luego el otro componente del mismo proceso. El espectador lo ve igual y más claro que por otros estilos. Más encima le incrusta los precisos movimientos del Katakali, teatro hindú que tiene 28 posiciones para 28 palabras cuyo contenido deberá ser cargado. Con el auspicio de los franceses se trae Andrés una profesora de Katakali a Chile y entrena a su troupe. La puesta en escena se vuelve a condimentar de rara forma.

Su vestuario, la elección escenográfica, además, sufre la misma transformación. El detalle es más importante que la totalidad. Descuida lo general y pide un trabajo casi excesivo en la ropa, el maquillaje, la pasamanería. El disfraz, como en el niño, transforma. Poder ritual que invierte el principio

del "sí" de Stanislavsky: "Ya no me pregunto qué haría yo si yo fuese el Príncipe, sino directamente qué haría el Príncipe". El "Yo" occidental desaparece, entregado a la causa común de la obra. Ni siquiera el grupo existe si no es invocado por el texto. La relación entre la palabra y la acción se invierte. El texto recuerda una función sagrada, total, como origen de la improvisación. A su alrededor se concatenan los otros elementos. Los músicos trabajan de la misma forma. Tocan cuando sienten que deben hacerlo.

En largas tandas de improvisaciones, Andrés contempla, lo menos directo posible, dejando que se manifiesten las fuerzas del texto. "Soy una especie de espectador privilegiado". Coge de su experiencia aquello que deberá perdurar, elimina el componente racional todo lo que puede. No busca sino que encuentra. Debe estar limpio frente a las propuestas que serán otras, siempre otras, por lo tanto siempre más ricas que lo que él siente que podía proponer.

Esta posición no directiva es una novedad en el trabajo actoral nuestro, así como la utilización de otras técnicas integradas de manera sorprendentemente armónica, dando como resultado un realce de la identidad propia más que un lenguaje que resultara ajeno.

Desconozco los futuros planes de esta exitosa troupe, pero sin duda acaparan el interés de nuestro medio fundamentalmente. Han reportado una serie de novedades, de las cuales las señaladas son sólo un aperitivo.

Como ejemplo, es muy interesante seguir la confección de la primera escena, lograda al final de los ensayos, donde Boris Quercia hacía ese memorable bailecito. Andrés decidió utilizar para ello el teatro de máscaras, esco-

giendo la de Arlequín. Se trataba de máscaras traídas de Francia, "cargadas", como él nos señaló, siendo usadas otrora por grandes figuras del escenario galo. Roberto sería Arlequín y la pregunta (la postura básica del director en este esquema es la del hombre que pregunta más que la de quién responde, muy oriental, claro) era ¿cómo iría Arlequín a la casa de su amada? El baile de hecho fue trabajado por todos los varones. Todos fueron Roberto-Arlequín y a retazos se fue escogiendo aquello que plasmó sobre el cuerpo de Boris Quercia, alter ego de Roberto Parra sobre las tablas. Así se definieron todos los personajes, su vestuario, su maquillaje, sus movimientos. Aportes de todos para todos, generosidad en su máxima potencia, anti narcisismo.

En las razones finales de su éxito creo que hay algo que no debemos olvidar: es un espectáculo que jamás fue pensado como éxito comercial. Estaba escrito para la medianía de la tabla, para sacar el empate y hacer un papel digno. Más que digno, espléndido el resultado.

De las críticas posibles sólo dos que más que observaciones a esta puesta son peligros crónicos de nuestro teatro. Uno, el amenazante cuello de una nueva retórica de la imagen donde todos terminemos hablando en una imitación Mnouchkine vía Pérez, tal como se sembró de zancos la vanguardia y cierto teatro contemporáneo sólo se entendió a partir de las sábanas, los tules y las viejas canciones de la izquierda. Dos, su dimensión a-trágica, desprovista de profundidad a la hora del gran

desafío a nuestro pueblo: su incapacidad para meterse a fondo con su dolor, a revisar sin ambages ni eufemismos sus catástrofes. Nos reímos demasiado de nosotros mismos, el humor negro se nos asoma por las axilas. La historia de Roberto Parra es una tragedia: la tragedia de Chile, la incapacidad de alcanzar lo sublime, la tendencia a auto-desbaratarnos, a autoenviarnos, a chaquetearnos a nosotros mismos y escapar siempre del amor al que le atribuímos garras.

Evadimos como podemos la gloria, nos pesa la camiseta, saltamos sólo a la historia sobre el hombro de nuestros mártires. Nuestra esencia es la derrota, nos aterra como a pocos pueblos el triunfo total y completo, el despliegue de nuestras capacidades. Debajo late la soberbia más fatal, la de los suicidas, la de los alcohólicos, la de los perversos. Roberto Parra cuenta una historia desgarrada y autodestructiva que Andrés Pérez hizo encantadora y divertida. Conmovió menos de lo que debió y, lamentablemente, el público aceptó el juego.

Si el teatro chileno debe hacerse cargo de algo en estos tiempos de prensa abierta y televisión que abre poco a poco los ojaes, es de revisar un duelo inmensamente pendiente, el de los sueños rotos de Chile, el que deberá quedar resuelto antes de enfrentar cualquier cosa parecida al futuro. Andrés nos ha dado nuevas posibilidades. Es nuestro turno cogerlas. No como Roberto Parra, el personaje. Aceptar el amor de esta **Negra Ester**. Crecer en él, aunque sea a un amor maldito. □