

Entrevista con Alejandro Sieveking

PEDRO BRAVO ELIZONDO

Sieveking egresó de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en 1959. Su intensa labor teatral—actor, autor y director—tiene sus inicios con su primera obra, *Encuentro en las sombras* (1955). Algunas otras son: *Mi hermano Cristián El paraíso semiperdido*, *Parecido a la felicidad* (Premio Municipal de Teatro, Santiago de Chile, 1959), *La remolienda*, *Tres tristes tigres*, *La virgen del puño cerrado*, *Cama de batalla*. Obtuvo el Premio Casa de las Américas, en teatro, con *Pequeños animales abatidos* (1975).

Durante las "Jornadas Culturales Salvador Allende," celebradas en Ciudad de México (una de cuyas jornadas era un "Coloquio de la Literatura Chilena de la Resistencia y del Exilio," (Sept. 4 al 10, 1978), tuve ocasión de conversar con Alejandro Sieveking, establecido con su Compañía Teatro del Angel en San José (Costa Rica) desde 1974. El golpe militar impulsó a cuatro de los integrantes (Sieveking, Bélgica Castro, Luis Barahona y Dionisio Echeverría) a emigrar de Chile en abril de 1974. Radicados en Costa Rica, donde cuentan con sala propia, han estrenado hasta la fecha catorce obras teatrales de diferentes autores y obtenido el Premio Municipal de Teatro.

Nuestra entrevista consistió de los siguientes tópicos.

Un crítico decía, hace algún tiempo, "No le preocupan a Sieveking los problemas sociales, ni las luchas políticas ni económicas, sino las relaciones íntimas, lo estrictamente personal, lo que sucede en el interior de cada uno de esos hombres y mujeres, cuando sus vidas se tocan y entrelazan." (Domingo Piga en Teatro chileno del siglo XX). Mi pregunta es, ¿cómo explicas el cambio que se produce posteriormente en el tratamiento y temática de tus obras?

Yo creo que la mayoría de mi generación tuvo influencias extraordinarias de Arthur Miller, Tennessee Williams y sobre todo del cine. Digamos que somos hijos de las historietas y del cine más bien, toda la generación de los años cincuenta. Yo empecé a estudiar teatro el año 56, y es una influencia bastante fuerte

la del realismo psicológico. La Escuela de Teatro de la Universidad de Chile era una escuela que daba una gran importancia a todo lo que era el realismo, en todo sentido. Se estudiaba mucho Brecht y los clásicos españoles, pero lo básico era el sistema Stanislavsky. Para nosotros nuestra formación era básicamente el estudio intenso del sistema mencionado, que creo, bien llevado, todavía sigue siendo bastante eficaz. El cambio se produjo, naturalmente, porque el teatro—como se dijo en el Coloquio—es un retrato del mundo, y el mundo es político. De manera que uno no se puede mantener al margen de la política, al tratar el mundo. Por supuesto que todo autor—incluso aquellos que son considerados de alguna manera escapistas—está luchando siempre contra algunos prejuicios. Todo teatro, de algún modo, es progresista. Ahora, de ser progresista, a tomar una conciencia política, ya es producto de una maduración personal. Por otra parte, yo siempre consideré que el teatro político no producía un efecto en el público, porque convencía sólo a los ya convencidos, o sea, no ejercía ninguna función en ese sentido. Yo no podía estar escribiendo para conseguirme un viaje a Cuba, o para que todos mis amigos dijeran, “mira qué izquierdista, qué fantástico,” sino para convencer al público que es reaccionario. Insisto en que mi trabajo personal como autor es mejorar, convencer a la gente que no se ha dado cuenta que estamos en este siglo. De alguna manera meterle las ideas, a través de subterfugios, como quieras llamarlos, pero meterle ideas, que no vean algo y lo rechacen. Ese es mi trabajo, honradamente.

¿Qué autores, específicamente, han influido en tu modo de concebir la obra teatral?

Bueno, esto está bastante relacionado con la pregunta anterior. Yo entré a estudiar teatro, porque me gustaba mucho la actuación, pero me daba cuenta que era muy limitado. Entré con el propósito de estudiar los cursos de técnica literaria del drama. Era imposible en la Escuela de Teatro seguir un curso solamente, sino que uno sigue todos los cursos, incluso escenografía, diseño de trajes, etc. Era un trabajo exigente que nos demandaba unas 28 horas diarias de trabajo. Por tanto, había que leer en técnica literaria del drama ciertos autores muy específicos, que eran parte de las clases. Por ejemplo, Ibsen se estudiaba muy cuidadosamente, porque de alguna manera es el primero, en quien la técnica está usada, pero en forma un poquitito fría. Se nota un poco la armazón de sus obras realistas, y como son muy buenas armazones, se estudian cuidadosamente. Ibsen, T. Williams, A. Miller fueron los autores que influyeron más en mi formación, de mi primera época junto con Chejov especialmente. Porque Chejov es un autor que de alguna manera es muy chileno. Mis obras—no tengo ningún pudor en decirlo—son muy chejovianas de alguna manera. El chileno es chejoviano. Tiene esa cosa triste, lenta, un poco tímida, y de repente nos ponemos a hablar durante horas, como los personajes de Chejov.

En 1972, en pleno período de la Unidad Popular en Chile, tú decías en una entrevista:

“Mi necesidad es escribir un testimonio del momento actual. Me cuesta, porque tengo que hacerlo mejor que nadie.” (Revista EAC, Santiago de Chile, enero 1972). ¿Lograste escribir esa obra?

Bueno, eso no lo puedo decir yo. Pero, sabes, quiero completar una idea que dejé inconclusa. Cuando yo me refería a esta necesidad de convencer a la gente, empecé a adquirir ideas y posiciones políticas. De esto hace bastantes años. Después de terminada la escuela, después de *Mi hermano Cristián, Parecido a la felicidad, Animas de día claro*. Aproximadamente el año 62, ya tenía muy claro en qué consistía todo el fenómeno latinoamericano y lo que yo creía, en ese momento, era el futuro de Latinoamérica. Eso es por influencia muy clara de mi mujer, que era—no siendo de partido—una persona de ideas de avanzada desde su infancia. Ella era muy sólida en esto y no me quiso nunca presionar para convencerme o discutir conmigo, sino que yo llegara, como llegué, de a poco, a un teatro comprometido a la larga, pero no quería escribir—todavía sigo pensando igual—yo no quiero escribir panfletos. No me parece que los panfletos sirvan. Me parece que las revistas de izquierda quedan muy satisfechas cuando uno escribe un panfleto, pero el público al que uno quiere convencer, no se convence. Creo que ese ha sido mi problema, y por eso escribía de repente obras que no tenían nada que ver con la realidad social chilena, como *La remolienda*, una obra en que inventé un folclor. La gente cree que eso es una reproducción del folclor, pero la verdad es que lo inventé totalmente yo. La gente estaba convencida que eso era una copia fiel del lenguaje chileno, y no es verdad en absoluto. Lo mismo creen de *Animas en día claro*, que es una tradición popular antiquísima, y no es cierto. Yo inventé el “cherube,” inventé leyendas mapuches, inventé todo. Porque eso de estar copiando la realidad, ¿en qué consiste entonces el trabajo de un dramaturgo?

¿Has escrito alguna obra desde el exilio, exceptuando Pequeños animales abatidos?

Sí. He escrito poco en verdad, como tengo un trabajo práctico muy duro, que es dirigir todas las obras que hemos hecho, diseñar todo el vestuario de ellas, actuar en la mayoría, correr de las modistas al teatro y del teatro a la casa, sin parar ni un momento. No, no he escrito mucho. He escrito sólo dos obras y la gente se escandaliza cuando digo solamente dos, porque les parece que es mucho, pero la verdad es que yo solía escribir unas dos o tres obras al año. A mí me parece muy poco, una producción lenta. Después de *Pequeños animales*, que la escribí el 74, llegando a Costa Rica, empecé a trabajar el año 76 en una obra cuyo título no me gusta mucho, pero no le he encontrado ninguno mejor por el momento y que se llama *Volar con sólo un ala*. Nació a raíz del asesinato de Orlando Letelier y el atentado en Italia contra Bernardo Leighton. No es sobre ellos, pero es sobre la gente que ha tenido el destino de ellos. Son personajes ficticios. Es una especie de café-concert argumental, no con escenas despegadas unas de otras, sino es una obra argumental, pero tratada con la técnica del café-teatro, del género revisteril. Un café-teatro sórdido, diría yo. Y trata sobre la persecución que ha hecho la DINA en el extranjero a cierta gente sobre quien ha puesto los ojos, por su acción política en Chile.

¿Qué actividades han desarrollado Uds. en Costa Rica?

Aparte de hacer clases en la Universidad, cosa que hemos tenido que abandonar, porque como decía antes, el trabajo es muy duro, yo estuve haciendo clases de

dirección teatral durante un año y Bélgica, de actuación. Pero estábamos realmente reventados. No podíamos dar en las clases todo lo que deberíamos, y por lo tanto las abandonamos. Aparte de eso, hemos estrenado muchas obras, entre las cuales creo que lo mejor que hemos hecho—en cuanto a calidad de montaje, a resultados artísticos, en todo sentido—fue la obra de Valle Inclán, *Los cuernos de don Friolera*. Como director, es lo mejor que he hecho en mi vida; como diseñador, también. Fue el mejor trabajo de Lucho Barahona, haciendo Friolera—estaba increíble. Igual con Bélgica, que hacía de Loreta. En fin, creo que es lo mejor, a pesar de que nos sacamos los premios por otras obras que fueron más impactantes para el público, pero que artísticamente nos costaron menos.

¿Qué función le atribuyes tú al teatro, en nuestro mundo latinoamericano?

Yo creo que si el teatro fuera absolutamente inútil, nadie haría teatro. En primer lugar, creo en la creación de los teatros populares; creo en la creación de los teatros campesinos; creo en la creación de los teatros universitarios, creo en el teatro que se hace para preparar a la gente de la burguesía para superar su nivel de burgués. Creo en todas esas posibilidades. Creo en el teatro como un anzuelo; pienso que es posible que un teatro haga un voudevil cada tres años para atraer un público que se fascine con el teatro, y después esté capacitado para entender una obra de Brecht. Pero no creo que el teatro vaya a cambiar la sociedad. Creo que si se produce una revolución, la va a hacer el pueblo definitivamente. No la vamos a hacer los artistas que tenemos de todas maneras una formación, una preparación, que aunque no duela la palabra o no nos duela—es así—somos pequeño-burgueses. Somos eso. Nuestra labor es justamente preparar los cambios, y creo que eso es lo que tiene que hacer cualquier persona que se dedique al teatro, en distintos frentes. Ya sea en teatros populares, o en teatros aparentemente de élite, como éste en el cual estamos actuando. Este es un teatro que cobra sesenta, cuarenta y veinte pesos la entrada. Es un teatro caro. No podemos pretender que se cierren los teatros; es una posición absurda también. Lo que hay que hacer en los teatros es un teatro que ayude a preparar los cambios, en cualquier sentido.

Tú me decías algo muy interesante con respecto a Pequeños animales abatidos y es que sufrió algunas modificaciones con respecto a la primera edición impresa. ¿A qué se debieron estos cambios?

Bueno, es una fatalidad realmente inevitable el hecho de que la obra haya ganado un premio, pues significó su edición. Digo fatalidad, pero realmente estaba enloquecido de felicidad cuando ello ocurrió. Pero resulta que el teatro se hace en conjunto; no es el trabajo de una persona, ni aunque esa persona sea el autor. Yo siempre escribo de más o de menos. En el caso de *Pequeños animales*, la obra tenía bastante de más. De pronto cae uno en lo literario y eso que yo tengo un sistema que es bastante violento de cortes. Primero, le leo la obra a Bélgica; ella me dice, “sobra tal y cual parte.” Después se la leo a los demás del Teatro del Angel. En esa segunda lectura, dicen “sobra esto y aquello; eso está malo, etc.” Viene la tercera versión. Se la leo ya a gente que no tiene nada que ver conmigo. Esta gente me dice, “mira esto no está conseguido, o aquí y allá.” Cuando me convencen, lo cambio. Si no me convencen, pongo cara de que lo

voy a hacer, y no lo hago. Me parecen inverosímiles los autores que creen que son capaces de escribir una obra perfecta, solos. No creo en eso. No creo que nadie sea capaz, no creo que las obras de Shakespeare sean perfectas, ni creo haber escrito yo tampoco una obra perfecta, jamás. Creo que se van mejorando, incluso después de muchos años. De manera que la obra llega al conocimiento del público, después de aproximadamente unas seis versiones. En este caso, llegó a conocimiento del premio Casa de las Américas, después de cinco versiones. Y esa fue la que se publicó, pero faltaba todo el "trabajo de mesa." El trabajo de mesa es un trabajo que se hace en base al movimiento interno de los personajes, y a lo que se quiere decir en cada momento. Cuál es el objetivo, qué es lo que quiere conseguir un personaje. Y através de esto nos dimos cuenta que habían escenas que estaban estiradas, artificialmente. En el primer acto, sobre todo, no había problemas ideológicos; sí en el monólogo del Abuelo en el segundo acto. Al final del monólogo, nos dimos cuenta que no coincidía con la trayectoria final del personaje, lo que estaba diciendo. Era una actitud blanda. El personaje es un personaje progresista, aunque algunos digan que es un retrato de la burguesía chilena, de ninguna manera. Ese personaje es un símbolo. Lo que quise simbolizar con la pareja del Abuelo y de la Abuela era el casamiento del progreso con la reacción. De alguna manera lo que le pasó a Allende. Ese abuelo no es que sea Allende; es un Abuelo, es un arquitecto, pero le pasó un poco lo que le pasó a Allende. Se casó de alguna manera con la burguesía. Tuvo que respetar las normas burguesas, las leyes burguesas, y esas leyes terminaron destrozándolo. Que es lo que le pasa al personaje de la obra. Insisto que no hay paralelo en el personaje, sino en la situación. Bueno, todo esto discutimos. Nos sacamos los ojos en estas peleas, respecto a si era conveniente explicar esto que estoy diciendo ahora, pues la gente iba a ver ese personaje como Allende, cosa que nosotros no pretendíamos tampoco. Nosotros queríamos que el público sacara sus conclusiones personales respecto al personaje. Porque insisto, no es Allende. Es el fenómeno simbólico que se produjo, de un hombre increíblemente progresista obligado por las circunstancias a funcionar de acuerdo a normas absolutamente pasadas y muertas que lo destruyeron.

La última pregunta Alejandro, ¿cómo ves el futuro del teatro en Chile, teniendo en consideración el régimen y la censura vigentes?

Yo no creo que con un gobierno militar pueda haber libertad realmente, aunque en el Coloquio se habló bastante al respecto. Sé que se hacen todos esos estupendos experimentos, esas estupendas y heroicas pruebas que han dado resultados excelentes, como ha sido el trabajo de ICTUS y algunas otras presentaciones. Honradamente pienso que son cosas que ellos—los militares—permiten hacer porque llegan sólo a una minoría selecta.

La entrevista debió suspenderse en este punto, pues Alejandro Sieveking debía conversar con un grupo de jóvenes mexicanos, estudiantes de drama, que piensan montar su versión de *Pequeños animales abatidos*, y a la vez prepararse y maquillarse para su papel de "Willy" en el estreno absoluto que Teatro del Angel brindaba en México de la obra premiada por Casa de las Américas en 1975.