

Resumen Entrevista a Nona Fernández, directora, dramaturga y actriz, parte de la compañía La Pieza Oscura, habla sobre su proceso de creación, muy relacionado con su propia experiencia, el archivo y las preguntas que le surgen en torno a la memoria y la dictadura. También reflexiona sobre lo político de incorporar en el proceso teatral, producción, financiamiento, trabajo con el equipo, los principios políticos a los que adscribe.

¿Defines tu trabajo como teatro político? ¿Por qué sí o por qué no? O ¿cómo reflexionas tu trabajo como creadora escénica?

Sí, mira, primero que nada, las definiciones o las chapas de los trabajos a mí nunca me han acomodado en ningún ámbito. No específicamente teatro político, no es que me incomode ese espacio, lo que me cuesta es clasificarme. Si tú me hubieses dicho otra palabra, probablemente mi respuesta sería la misma, eso es lo que quiero decir. Me cuestan las clasificaciones para el trabajo creativo en general, las entiendo desde el otro ámbito, desde el ámbito del estudio, incluso también desde el ámbito del mercado. O sea, yo me topo un poco con el trabajo literario, que te ponen “literatura de mujeres”, literatura, qué se yo, “los hijos”. Entonces, en general, como que me incomodan las clasificaciones. Las puedo comprender, pero me cuesta observarme en ese espacio y, además, porque creo que el teatro en general, todo el teatro, tiene un espíritu político, es político. Entendiendo la política no como un espacio de desarrollo partidista. Muchas veces uno lo habla desde ese lugar y te miran espantados, como que tú estás ahí para hacer un trabajo sintonizado a alguna propuesta política partidista. No, entiendo que la política es una manera de ejercer la vida, entiendo que no existe una manera de ejercer la vida si no es políticamente. Desde la independencia, por supuesto, que es un poco el lugar que nosotros tenemos como compañía. Entonces, creo que es una redundancia, pero entiendo adónde van ustedes, entiendo el punto. Y, en ese sentido, supongo que sí porque, de alguna u otra manera, el trabajo que hacemos tiene un secreto deseo de incidencia pública. Entendiendo la incidencia que puede tener el arte. Entendiendo, también, que son pequeñas parcelas, que son... que probablemente uno llega a butacas. Es mucho menor a que hiciéramos un gran teatro comercial. Yo pienso -muchas veces trabajé en la televisión-, el capítulo de una teleserie tiene infinita más

incidencia que una obra de teatro pueda llegar a tener, pero esa es la fantasía, ese es el deseo, yo creo que... Dejémoslo en sí (risas). Que ya, que bueno, que sí entiendo un poco el porqué, con cierta incomodidad pero que sí, que esto es un teatro, que tiene una aspiración de incidencia política.

Perfecto. Claro, te iba a preguntar eso mismo, si pudiéramos profundizar: ¿en qué se diferenciarían con este otro teatro comercial? Por ejemplo, ¿cuál sería la especificidad?

En el caso de nosotros, el trabajo artístico creativo es una manera de pensar la realidad. Para nosotros, la manera de pensar, de procesar, de intentar comprender la realidad y, a la vez, de ejercer un punto de vista que pueda destapar o que pueda hacer explotar las cabezas de la gente para poder, no necesariamente para que piensen como uno, si no para poder abrir miradas, eso nos interesa mucho. Nos interesa mucho, también, que la persona que se sienta en una butaca salga completamente modificada de esa butaca una vez que la función termina, con una pregunta que probablemente no se había hecho. Y una pregunta que tiene que ver con la realidad, también con un planteamiento sobre la realidad. Entonces, claro, ese ejercicio para mí es un ejercicio político, sin duda que lo es.

Y, no lo sé, yo creo que el teatro más de entretenimiento, de futura entretenimiento, en el cual se ejerce una mirada política cuando yo asumo que voy a hacer una obra para entretener y hacer reír a la gente, también es un ejercicio político ¿no? Creo que ellos no se lo plantean, pero lo es: toma una posición, ocupa el teatro para algo específico. Claro, y nosotros como que no estamos en ese espacio de la pura entretenimiento. Me interesa entretener, pero es algo que para mí es fundamental, el espacio que vamos a ocupar o, mejor dicho, que vamos a ofrendar para la gente en esa hora y media, es un espacio en el que yo quiero que lo pasen bien. Para mí es súper importante eso, pero que no sea solamente pasarlo bien, hay algo que se esconde a través de esa entretenimiento, y eso que se esconde es un punto de vista, que es algo que nosotros no entendemos del todo porque queremos empezar a entenderlo juntos con quien está al otro lado en el público.

Sí, es interesante que en varias de las entrevistas se repite esto de no entregar respuestas... como de no saber bien qué es lo que le estoy entregando, como que entregó más preguntas que respuestas al espectador, una cosa así. Muchos se plantean desde ese punto de vista, lo encuentro bonito.

Es que es una manera de pensar juntos, también, de ofrendar una reflexión.

Exacto. Y, entonces, de esta frase que se ha puesto de moda "todo teatro es político", ¿estarías de acuerdo, en ese sentido? ¿O qué piensas de esa frase?

Yo creo que, mm... todo teatro ejerce una postura política, de eso sí estoy segura, incluso te lo decía recién en relación a los trabajos que toman opciones por otras partes. Eso es una opción política también. Claro, yo pienso así, que yo me levanto en la mañana y cada cosa que hago tiene un asidero político: la leche que tomo, la ropa que uso (yo ocupo ropa usada), eso es, todo lo que uno hace. Por lo tanto, el teatro, la creación, no quedan exentos de eso. Sin duda. Lo que es que... claro, si pensamos la vida en ese espacio es agotador, mareador, pero así es, todo tiene una consecuencia. Por lo tanto, el trabajo que nosotros ejercemos en el escenario también, ya sea que lo trabajemos con cierta conciencia al respecto o con completa inconsciencia, como hay muchos trabajos que se realizan, digamos. Pero creo que sí, que el teatro es un ejercicio político.

Perfecto. Oye, y una pregunta más biográfica, ¿por qué tomaste el camino del teatro?

Porque me gustaba a mí desde chiquitita. De chiquitita me llevaron al teatro. Yo recuerdo que la primera obra que vi, o la primera que recuerdo que me haya impresionado, fue "Mamá Rosa" en el Teatro Nacional. La fuimos a ver muchas veces con mi familia, por mi petición. En esa obra yo descubrí el goce del escenario, yo quería estar ahí, yo quería ser parte de ese ejército de gente que, además, era de esas obras con grandes elencos, con muchos vestuarios de distintas épocas, telones atrás, teatro universitario como se realizaba antes. Yo quería ser parte de eso.

Y después yo empecé a ir mucho al teatro ya sola, y recuerdo haber visto "El pueblo del mal amor". Yo estaba en I o en II Medio, no recuerdo bien, era un montaje que hizo la Católica, lo dirigió Raúl Osorio con Arnaldo Berríos. Y ahí yo como que morí, ahí sí que yo morí, porque vi ese montaje y se me juntó otra pasión que yo tenía, que era la escritura. Y escuché el texto, o leí ese texto, digo, -después lo leí de todas maneras-, pero ahí también entré en una dimensión que me interesaba, que era la discursiva. Yo ahí vi una historia que me removió. "Mamá Rosa" me encantó, pero era más bien el goce escénico y era más chica, y acá ya debo haber tenido catorce años. Y observé algo que me conmocionó mucho, que era ese ejercicio gozoso también alineado con un discurso que me parecía importantísimo, que me remecía y

que me conmocionaba. Creo que fue la primera catarsis que viví en un escenario, y ahí yo dije “esta huevada me encanta”. Pero eran tiempos de dictadura y las Escuelas de Teatro estaban cerradas, entonces uno no sabía si se iba a abrir o no se iba a abrir. Y, claro, tuve la posibilidad de que se abriera, tuve la suerte que justo se abrieron la Chile y la Católica en ese momento, y entré.

Fuiste de las primeras generaciones que re entraron ¿o no?

No porque, se abrían... Justo estaba la generación de la Paulina, o de Sagal, que creo que es la misma de La Troppa, pero se abrían y se cerraban como por dos o tres años. Era muy raro, yo no sé cuál era la lógica, pero justo se abrió, se abrieron dos años seguidos. Y después ya llegó la democracia y se abrió y la Escuela nunca paró. Pero antes eran como de a dos años.

Perfecto. Oye, sé que no te gustan las etiquetas, pero si pudiéramos definir tu obra tanto de teatro como de escritura, ¿por qué llegas también a esta pulsión de escribir sobre la memoria, sobre la memoria reciente, sobre dictadura, posdictadura, etc.?

Primero fue algo bien intuitivo y bien visceral, que con el tiempo uno lo va comprendiendo y lo va volviendo un discurso o va entendiendo el porqué. Primero era una necesidad, era una súper necesidad. Como que no me interesaban mucho las otras opciones de trabajo que no tuvieran que ver, primero, con lo expresivo, o sea entender el teatro y el ejercicio literario -que para mí están súper alineados-, desde un lugar de expresión. No es para ganar plata, no es para hacerme famosa, no es para pasarlo bien. Ojalá todo eso fuera parte de lo mismo pero había una prioridad, era la expresiva, era el intento de reflexionar sobre aquellas cosas que me perturbaban.

Y, claro, yo nací en dictadura. Soy de antes de la dictadura, soy del '71, la dictadura llega el '73. No tengo recuerdos previos al '73, todos mis recuerdos son dictatoriales, y viví mi infancia, mi adolescencia y mi primera juventud en ese período y de manera, no voy a decir lúcida porque una es niña, pero con conciencia de lo que estaba ocurriendo. Pero lo encuentro muy raro, que no hubiese conciencia de lo que estaba pasando, y eso generó en mí mucha inquietud.

Cuando chica y pensaba que cuando llegara la democracia, esas inquietudes, esas dudas, todo ese secretismo que existía se iba a aclarar e iba a entender un poco el porqué de todas las cosas que habíamos vivido... Y no pasó, no ocurrió eso, el puzzle no se esclareció, no del

todo. Por supuesto, hubo cierta verdad frente a algunos casos y todo, pero hubo muchas cosas que no salieron a la luz en esos momentos. Los '90, y la escritura, y el teatro se volvieron para mí un espacio de investigación y empecé a trabajar con las inquietudes que tenía, empezando a elaborarlas en ese ejercicio. Y una historia llamó a la otra, y es como que tú vas trabajando algo y eso te deja una hebra suelta que es la continuación del próximo proyecto, del próximo, del próximo y del próximo, y en eso estamos hasta el día de hoy.

Hubo un momento en que yo dije “esto va a quedar aquí, ya no voy a seguir trabajando sobre estos archivos”. Pero sabes que van cayendo, ha sido muy difícil salir de ahí por la situación que Chile ha tenido desde la dictadura en adelante, que no hemos logrado salir de ahí. Observando la revuelta social entendemos de manera súper clara, y este proceso Constituyente, que hemos estado anclados por un mapa dictatorial que no hemos logrado desbaratar, y la Constitución es la prueba de eso. Entonces creo que, claro, es intentar buscar respuestas en ese pasado, en esos archivos, en esas historias para poder entender un poco el porqué de nuestro presente, el funcionar de nuestro presente. Quizás ahora, luego del estallido -aspiro a que vamos a tener una nueva Constitución el 4 de septiembre-, no sé qué va a pasar con mi proceso creativo, el que hasta ahora ha estado anclado por esas razones, o lo he ido comprendiendo un poco así.

Perfecto. ¿Y cómo te posicionas como creadora escénica frente a esta época o contexto social?

¿Cómo me posiciono? En general se me hace... Para mí todo es parte de lo mismo, o sea, la realidad y la creación están completamente fusionadas. Yo me alimento de la realidad, lo que me interesa siempre es un poco robarme pedazos de la plaza pública para poder meterlos a una juguera, que probablemente es mi cabeza, mi cuerpo, y ofrecer otro pedazo de realidad, de mirada de la realidad. Yo creo mucho en eso que el arte y la creación son una fábrica de realidad, o sea, entendemos el mundo a partir de lo que el arte y la creación nos ofrecen. Entendiendo que la realidad cuesta hilarla, cuesta entenderla, y el arte intenta dar sentido. Y uno va observando esos sentidos y va entendiendo un poco más, o se va perdiendo, pero de manera más lúcida.

Entonces, claro, frente a una realidad tan efervescente como la que estamos viviendo, los decibeles de uno también se desordenan, se ponen tremendamente efervescentes. Para mí, se ha vuelto estos años una situación súper mezclada entre creación, activismo, calle, columnas... He escrito más panfletos que obras de teatro ¿me entiendes? Y me parece bien,

uno es todo eso al mismo tiempo. Entonces creo que no me gusta el arte, la creación, que se debe a sí misma. Me gusta esta contaminación, no entiendo el trabajo creativo si no es desde este otro lugar. Entonces si tú me dices “¿cómo te posicionas?”, creo que el espacio que ocupo en este momento es el de una ciudadana que, claro, mi trabajo, mi oficio, es desde la creación, pero que está completamente imbuida en el proceso histórico en el que nosotros estamos y que ha trabajado para que esto ocurra también desde el trabajo que yo tengo, que es la escritura y el teatro.

Sí, sí, porque te he visto súper activa en organizaciones como las AUCH, las RASH, has estado involucrada, claro...

No, claro, campañas constituyentes. Creo que, de una u otra manera, el trabajo que he estado realizando como obra, como reflexión artística, tiene mucho que ver con el momento histórico. Entonces, claro... y además soy actriz y soy escritora, entonces no puedo no poner el cuerpo. O sea, no es solamente encerrarme a reflexionar del tema y escribir textos. El mundo literario también hace mucho eso y está muy bien, acá cada uno hace lo que puede, pero para mí significa mucho estar ahí, significó mucho estar ahí y estar con todos allá afuera, estar todos los días, y en asambleas, y en trabajos que hasta el día de hoy todavía se realizan. Creo que, igual, esta revuelta social nos heredó una manera de observarnos y de trabajar en colectividad que ya no vamos a abandonar.

Oye, y pasando al tema de la compañía, ¿por qué deciden armar compañía con Marcelo? ¿Y cómo definen el trabajo que hacen actualmente?

Mira, nos encantaría tener una compañía más grande (risas). Pero las formas de producción en que todavía estamos atrapados por cómo se produce acá en Chile no nos permiten poder ofrecerle a un grupo humano las garantías económicas como para poder formar una compañía y estar siempre en ejercicio. A nosotros no nos da, o sea, tenemos que muchas veces parar el trabajo creativo teatral para poder hacer pegas de sobrevivencia. Entonces no nos da, nos encantaría que esta compañía no fuéramos solamente dos, fuéramos más, y en virtud de lo que hacemos, yo creo que somos más. Porque trabajamos siempre como una familia, que a veces va creciendo, a veces uno no puede, puede el otro. Nuestro equipo, el Andrés Poirot, la Cata, el Nico, que son nuestro núcleo realizador y diseño siempre el mismo pero, en rigor, claro, somos los dos, y el punto de vista es el nuestro, y las autorías de base.

Porque siempre ofrecemos autorías para que el resto ejerza las propias, y termina siendo un trabajo muy colectivo. Y decidimos hacer la compañía porque el primer punto es que tenemos un punto de vista de las cosas similar, pensamos parecido. No igual, pero pensamos..., es como que estamos en el mismo barrio con el Marcelo, pensando, y nos hemos armado juntos también como teatristas. Es algo que les debe pasar a ustedes también, uno se va alimentando del trabajo del otro, y uno admira el trabajo del otro, y se alimenta del trabajo del otro y van juntos perfilando una manera de trabajar, y te equivocas juntos y no es un problema equivocarse juntos.

Entonces, primero que nada por los lazos de confianza, de intimidad, de admiración y de puntos de vista que tenemos. Y a eso hemos ido armando una familia. A mí me gusta pensarlo así, como una familia con la que estamos trabajando siempre y... ¿cómo era lo que me preguntabas?

¿Por qué deciden armar compañía? Y cómo definen el trabajo actualmente de la compañía.

El trabajo, uy no sé... (risas). Cómo definir el trabajo, definirlo en términos de que...

De obra, por ejemplo, si alguien les preguntara cuál es la principal característica...

Entiendo. Hay dos características con las que podríamos definirnos. Cuesta observarse, es súper loco, pero uno tiene que ver con el trabajo de texto. Somos los dos personas que desarrollamos textos dramáticos y que nos interesa el texto, nos interesa la palabra en la puesta en escena. Eso punto número uno. Y generar, también, dramaturgias que son dramaturgias originales, que vienen del trabajo colectivo, que siempre tiene una autoría madre, que es de Marcelo o mía, y en la cual, por supuesto, siempre aportamos el uno al otro. Pero son dramaturgias originales que intentan observar la realidad chilena y entregar una pregunta en relación a eso. Normalmente, lo que te decía antes, siempre obedecen a inquietudes que observamos. Son inquietudes que tenemos y que no logramos respondernos y trabajando, primero trabajando el texto y después la puesta en escena, no es que terminemos de entender el tema, pero se nos abre un espacio. Y con la Compañía entera, yo diría que se nos empiezan a abrir otras preguntas en relación a lo mismo. Entonces eso como una parte, una compañía que trabaja historias originales en dramaturgias originales que intentan

observar la realidad local y ofrecer preguntas en relación a eso, o reflexiones en relación a eso.

Y... y tenía otra observación, otra cosa... Nada, yo creo que ahí te respondí las dos líneas.

Sí, sí.

Y creo que... Mira, algo que para mí es súper importante y que intento contaminar al Marcelo también, es.... Pero a lo mejor no es algo que nos distinga, yo creo que más bien es el proceso en el que estamos, de ir experimentando cada vez más en lo formal y en lo textual también. Para mí es súper importante que no solamente..., porque claro, yo sé que escribir un texto y montarlo no es fácil, lo sabemos, pero creo que cada ejercicio escénico tiene que dar cuenta también de la reflexión que hacemos en torno a la época. Y también las formas de producción. Pero yo creo que esto no es algo que nos caracterice, yo creo que es algo que estamos pensando ahora. O sea, en el fondo hay ciertas reflexiones que hacemos sobre la realidad y esas reflexiones no pueden ser solamente un discurso en una historia, también la forma de producir nuestros trabajos, el arte en nuestros trabajos, la formalidad de nuestros trabajos deben dar cuenta también de esa reflexión. De que si yo quiero desbaratar el mundo, por decir algo, tengo que desbaratar las formas de mis textos, tengo que desbaratar las formas de mi producción, tengo que intentar nuevas formas. El Estallido para mí ha sido fundamental en esa explosión. O sea, yo estoy pensando cómo trabajar ahora, si bien antes solamente pensaba en cómo llevar a cabo, en cómo conseguir las lucas y cómo parar la obra, ahora me estoy planteando también cómo se cruzan las autorías en la obra, cómo generar un espacio más colectivo, más transversal, de dónde recibo las platas, de quién quiero recibir las platas, ¿quiero plata?, no, sí, siempre quiero plata, si tengo que tener condiciones mínimas dignas para el equipo, esto siempre ha sido fundamental. Pero todas esas reflexiones que antes tenían un objetivo y ahora el proceso es el objetivo, la forma es el objetivo, los lazos son el objetivo, todo el proceso. Pero, claro, eso es algo que tiene que ver no con algo que nos caracteriza, si no que con algo que estamos pensando ahora.

Pero me parece súper interesante porque, de hecho, una de las preguntas que tengo acá en nuestra pauta es “¿cómo se relaciona tu propuesta metodológica con lo político?”. O sea, ¿cómo se asume lo político a nivel metodológico en la creación? Me parece que tiene mucho que ver con lo que estás diciendo recién.

Claro, si tuviésemos que pensar en términos metodológicos, algo que para nosotros como compañía desde siempre ha sido muy importante, es poder generar las mejores condiciones de trabajo para el equipo. Yo no quiero precarizar a nadie, esto siempre ha sido así, desde el trato hasta las condiciones económicas.

El cariño, eso podría ser también algo que nos caracteriza. Somos una compañía cariñosa. Para mí es un tema que lo he conversado con Leonard mucho. Esta huevada la hacemos con cariño, en un espacio amoroso, o no lo hacemos. No quiero que no sea así y eso ha sido así, siempre ha sido así, también porque yo tengo la teoría de que si no es con cariño y con relajo, la creatividad no funciona a punta de gritos, a punta de maltratos, a punta de trabajar a las cinco de la mañana, es una locura. Eso a mí nunca me ha interesado, y para nosotros ha sido, desde el origen como compañía, una condición trabajar en condiciones amorosas y eso ha sido siempre así. Generar las lucas lo mejor posible, que con el tiempo uno ha podido subir ese estatus. Mejores salones de ensayo, mejor catering, todo lo más digno posible. Para mí es súper importante eso, o sea, que nuestro estatus de trabajador y trabajadora, nosotros podamos implementarlo desde la gestión de la compañía. Y ahora, por eso esa reflexión que yo te hacía, cuesta armar compañía. Porque para ese estatus, que es el mínimo de trabajo, cuesta mantenerlo, yo no lo puedo tener siempre y me cuesta también por el tipo de obra que hacemos. Poder tener diez temporadas de obras que son súper hardcore y que nadie quiere tener es complejo. Cuando tú tienes una compañía, voy a inventar algo, de teatro infantil, con una obra que es más soft y que puedes venderla en cualquier lado, sostiene una compañía. Las obras que nosotros hacemos no sostienen compañías, no sostienen largas temporadas necesariamente. Con el tiempo es distinto, ahora tenemos otro estatus y nuestras temporadas con las obras que hacemos funcionan. Ahora, yo no sé si podríamos estar diez meses en cartelera, yo creo que no. Con un mes, ya, sala llena, todo bien, pero se posibilita más eso. Pero también ahora me ha pasado metodológicamente, me han pasado dos cosas. Digo que me han pasado porque me han pasado a mí, el Marcelo como que me mira y me entiende y me va siguiendo en este proceso. A veces también pienso que los hombres son más de acción, como que reflexionan menos. ¡Ya, a montar la obra! ¡Hacerla! ¡Escribirla! Pero espérate un poco, a ver, veamos cómo. A mí, por ejemplo, y el Estallido ha sido vital, y las metodologías de trabajo, que es un poco la pregunta que tú haces, las estamos modificando, si bien no las meditamos tanto, ahora las estamos meditando. Nosotros realizamos ahora un trabajo que es sobre un texto que no es un texto dramático, hicimos.... yo escribí una novela chiquitita hace mucho tiempo que se llama *Space Invaders*, y tenía muchas ganas de llevarla a escena. ¿Cómo? No tengo idea, no había ninguna certeza de eso. Un texto, para nosotros

normalmente, es vital, pues trabajamos mucho los textos dramáticos y cuando llegamos al escenario tenemos la certeza completa sobre ese texto. Eso no quiere decir que no lo vayamos a intervenir en la escena, lo intervenimos, pero poco. Para nosotros es una especie de mapa de ruta y es la única certeza que tenemos. Ahora, por ejemplo, cuando trabajamos con *Space* no había ninguna certeza, ese era un material que las actrices lo miraban y nos decían... “¡qué bonito!, ¿qué vamos hacer con esto?”, y no sabíamos nada. Y jugamos, simplemente jugamos. Eso, ahora, a mí me interesa mucho más. Partir no solamente con una inquietud discursiva o reflexiva en relación a la realidad, si no también una inquietud que tiene que ver con lo escénico: no sé cómo voy a hacer esto, tengo ciertas inquietudes de cómo, de qué, que tienen que estar ligadas al discurso de la obra también, pero no sé lo que voy hacer. Si bien nunca sabemos, creo que ahora sabemos menos, y saber menos me gusta muchísimo más, y eso también en términos de producción lo hemos ido pensando. Antes, nosotros íbamos con todo, y las lucas eran lo más importante por lo que te decía yo antes, y no es que ahora no lo sea, pero me estoy cuestionando de dónde vienen esas lucas, para quién, en qué sala voy a estrenar, por qué quiero hacerlo. Que todo tenga cierta coherencia en la medida de lo posible, eso también está siendo algo importante. Y ahora, lo último que vamos hacer, que estamos partiendo, como súper partiendo, yo tengo un texto que no es un texto dramático y lo ofrecí a un equipo de manera transversal: escribamos esto juntos, pensemos esto juntos, veamos cómo lo hacemos. Donde en algún momento, el director va a ser el director, las actrices vamos a ser las actrices, el diseño va a ser el diseño y todos lo vamos a pensar desde esos lugares, sin duda, porque son nuestras expertises. Pero las inquietudes de las reflexiones que vienen de ese efecto, lo que queremos llevar a escena, queremos que sea un trabajo mucho más de equipo, mucho más transversal en ese sentido, y luego organizarnos, porque cada una somos diversas y cada una tiene su experticia. Pero en eso estamos, estamos desbaratando las metodologías, encontrando una nueva, jugando y entendiendo que sabemos muy poco y que eso es lo más bonito, saber bien poco.

Bueno, te iba a preguntar también, como metodologías de trabajo, me estás diciendo que las están desbaratando, que no es que repitan la misma metodología cada vez, pero ustedes se caracterizan por tener un texto de partida. ¿Y hacen trabajo de mesa? ¿O cómo funciona? Si pudieras describir de alguna manera esa metodología, la bambalina detrás de la obra.

El período siempre va cambiando mucho, lo primero es que hay una cabeza, que es la del Marcelo o la mía, que tiene una historia. O a veces tiene un tema y empieza a trabajar esa historia. En el caso mío yo soy súper abierta y hablo todo el rato con el Marcelo, voy pensando cosas, escribo, le muestro los textos, abro el proceso completamente de escritura. El Marcelo no, lo abre al final y ahí empezamos a conversar. Cuando esos textos están ya cerrados, los pensamos muchas veces, pero eso tiene que ver con una modalidad de producción, porque normalmente tienes que armar un proyecto para tener plata. Los pensamos con arte, con la Luz, con el arte, con el diseño, los pensamos con la Cata y con el Andrés y pensamos mucho en el espacio en que va a circular esa historia, y el Marcelo empieza a ver cómo puede estar inserta esa historia en el diseño y con eso llegamos al equipo actoral. No es que sepamos todo, pero sabemos dónde va a ocurrir y sabemos cuál es la historia que se va a contar y el énfasis narrativo es lo más importante. O sea que esa historia se cuente, y el trabajo de mesa con la compañía. El Marcelo es súper brutal, cuando son mis textos yo exijo un trabajo de mesa y yo abro los archivos con los que yo he trabajado, se los abro a la compañía y conversamos. Normalmente no las del Marce, pero las mías son obras que se anclan a un archivo o a varios archivos reales, la historia del Liceo de Niñas, Marco Ariel Antonioletti... y diversas historias de secundarios que fallecieron en dictadura. Esos archivos yo los abro con mi compañía, les cuento cómo fue el tema de los estudiantes secundarios, les paso documentales, eso lo hacemos. Las obras del Marcelo, que vienen normalmente de la ficción, no. El Marcelo no hace trabajo de mesa, leemos tres veces y nos tira al escenario. Para el Marce lo fundamental es el escenario, lo que ocurra en esa ficción del actor en el vacío. Muy desgraciado, pero funciona. También me funciona. a mí, me gusta despertar la memoria en sus cuerpos porque mis textos tienen que ver con la memoria, pero los del Marce son más ficcionales, entonces pasamos al tiro al escenario. Es bien brutal, pero funciona, a él le gusta mucho y funciona.

Ahora estamos haciendo otra cosa y el trabajo en el escenario es cómo leemos la escena. Vamos texto en mano, a él le gusta que nos aprendamos los textos lo antes posible y lo primero que se arma es un dibujo de la escena, un dibujo general a partir de las pulsiones que las actrices, que los intérpretes, vamos dando en el escenario a partir de lo que entendemos de la escena. Y con eso el Marcelo nos ayuda a armar un mono, y con ese mono general empezamos a profundizar, a profundizar y, normalmente, vamos trabajando por orden. No es así como “hoy trabajamos la escena cinco”, no, vamos bien por orden. Y cuando ya se tiene el mono de toda la obra, ahí podemos jugar un poco más, pero vamos siempre por partes, vamos muy por partes. Ya como metodológicamente, que esto es muy del Marcelo, a él le

gusta tener la obra cerrada por lo menos un mes antes del estreno para poder profundizar. Lo que le gusta a Lucho es que los actores hueveen en la escena, como que ya el texto no sea un problema, nada sea un problema y, finalmente, salga mucho la actuación. Es el texto y el intérprete como protagonistas de la puesta en escena, lo que pasa en ese cuerpo, cómo juega ese cuerpo, cómo se conmociona, que ocurra todo, que quienes estamos ahí en el escenario podamos descubrir en el proceso de ensayo todo, lo más posible sobre esa intriga, sobre esa historia, sobre esa puesta en escena.

Eso es un poco, y ahora, claro, por ejemplo, en el caso de *Space*, que era otra cosa, es más loco. Es más loco, pero de alguna manera también se aproxima. Pero vamos, por ejemplo, algo que yo no hacía, que lo estoy haciendo ahora en *Space*, es que yo genero más textos, hay un texto con el que partimos y otro texto con el que estrenamos, porque yo voy viendo desde... Antes yo no era capaz de ensayar una obra y estar pensando el texto al mismo tiempo, no. Ahora estoy más vieja y puedo hacer esa doble opción, y estamos observando y veo que faltan cosas, incluso que faltan líneas dramáticas, y las puedo ir escribiendo y las vamos probando, un ejercicio más de... Creo que ahora estamos más sueltos escénicamente y podemos darnos ese lujo de experimentar más. Estamos más viejos, no nos importa equivocarnos, antes nos importaba porque equivocarte implicaba quizás no hacer una próxima obra, era más riesgoso todo. Ahora no es tan así, todo es más lúdico, todo es más experimental, nos damos gustos de hacer cosas que no sabemos bien cómo van a funcionar. Y las hacemos, y las probamos, y si no funcionan, filo, y qué va a pasar. Nadie va a morir por eso. Eso ha sido un poco el proceso en el que hemos estado.

Y tú relación con los archivos, con el trabajo de los archivos ¿cómo es? ¿Vas viendo, lees algo en la prensa, ves un documental que te despierta una pregunta? Porque yo soy una lectora tuya igual, y también espectadora de las obras, y me encantan todas esas constelaciones que haces de temas que no están directamente relacionados, pero que, de alguna manera, tú los relacionas. Cómo haces ese trabajo.

Es que mira, es un poco lo que te decía al comienzo. Para mí, el azar es muy importante en el trabajo, y ha sido muy importante, y me siento no como alguien que va dirigiendo un trabajo creativo sino más bien que ha sido dirigido por un trabajo creativo. A mí como que los materiales me van diciendo lo que debo hacer, nunca sé lo que... Cuando parto un trabajo escritural, ya sea en teatro, o en novela, o literario, no sé lo que viene, nunca planifico, no tengo claridad, dejo que el material me vaya diciendo. Creo que lo que me ha pasado, en toda

la escritura y en todos los ámbitos, es que una obra me ha llevado a la otra, y la otra a la otra, y la otra a la otra. Es una hebrita, siento que es una hebra. Esto parte en *Mapocho*, que es la primera obra que yo escribo. Ahí como que se siente un mapa, que es un mapa grande, que es el mapa de esos años y que ahí yo entiendo que hay mucho material como para poder trabajar. Y, claro, empieza a ocurrirme que todas aquellas historias que yo observé cuando era chica, quiero saber qué eran. Me pasa un poco eso. Entonces voy al archivo. Ahora hay mucha más información, pero en los '90, cuando yo partí escribiendo, esa información no estaba, no hubo. No había ni Museo de la Memoria, eso llegó mucho después. Entonces no había tanto material de archivo y uno iba como una pulga buscando, buscando ciertas fuentes, averiguando. Por ejemplo, me pasó con el tema de la Mariana, de la Mariana Callejas, para el taller, que esa es mi historia que yo había escuchado en los talleres literarios que yo hice en los '90 y que la encontraba apasionante. Pero no sabía si era verdad, te juro que no sabía si era verdad, y eso de a poquito lo fui investigando. Me iban cayendo archivos por otras pegadas que iba haciendo y, claro, en algún momento, cuando ya tomo la decisión que cada cosa va a ser una obra o un escrito, le pongo más cabeza. Porque, por lo general, yo estoy siempre recopilando materiales de cosas que de pronto me interesan. Digo “ah, que entretenida esta huevada”, la guardo, la guardo. De todos esos materiales no siempre he hecho una obra, no, pero cuando ya hay mucho yo digo “ya, esto es una obra, esto ya es un texto, tengo que irme por este trabajo”. Y lo que hago con los archivos, primero, es recopilarlos, sin duda. Después ver qué más necesito, si ir a la fuente, qué fuente, a qué fuentes ir, porque son diversas. De pronto son archivos públicos, a veces son archivos más como en *Space Invaders*, son archivos de una historia más personal, que combinan una historia más bien pública con otra que tiene que ver con entrevistar a mis compañeros, con renovar mis propios archivos. Entonces me meto en los archivos, busco, saco hartos materiales y, de pronto, aparece el punto de partida y ahí voy siguiendo el punto de partida que me va llevando. Y, de hecho, no se escribir sin archivo. Cuando he tenido que enfrentarme a una ficción pura como que me pierdo, no sé qué hacer, de dónde saco material. Para mí, en ese sentido, es la piedra filosofal de todo lo que he hecho, el archivo, que son distintos archivos y que, claro, con el tiempo, y como son archivos de una misma constelación, un poco como dijiste tú, que tiene que ver con esa historia, se van retroalimentando unos de otros.

¿Estás de acuerdo que existe una tradición del teatro político chileno? Si la ves, ¿qué características tiene? ¿Cómo ves esa tradición de teatro político en Chile?

Sí, yo creo que absolutamente sí. Y yo creo que uno ha bebido de esa tradición, yo me siento orgullosa de pertenecer a esa casta. Pienso en la generación del '50, que es dramática, al tiro pienso en la dramaturgia, que es como a la que yo primero leí. Pienso en la Isidora, pienso en el Egon, en Juan, como que está desfasado de esa generación, pero pienso en el trabajo del Juan también. El mismo Jorge Díaz, también hay muchos trabajos del Jorge que están insertos en ese espacio.

Y lo bonito de esas dramaturgias, de las que me siento súper heredera, es que van observando la realidad y van dando cuenta de la realidad. O sea, pienso incluso se van adelantando a los hechos, van intentando poner en escena espacios de la realidad que no tienen un lugar. Pienso mucho en la Isidora, el trabajo que ella hacía de ir a observar espacios determinados, de ponerlos en escena, de dar un lugar a aquello que no tiene lugar. Muy de asistente social. Eso es muy bonito en el caso de ella.

Pero yo creo que, sí, evidentemente venimos de esa tradición, y que el teatro chileno en general -pensemos en los orígenes del teatro chileno- siempre ha estado un poco en eso. Siempre está ahí reciclando, metabolizando la realidad para lanzarla a un escenario. Y esa es una tradición que no es... yo pensé que el teatro en general era así, pero no es así. El teatro chileno tiene esa especie de vocación, de vocación militante con la realidad, de estar problematizando la realidad. Y que, claro, en la actualidad eso es muy definitivo, uno lo observa en las nuevas dramaturgias, eso está inserto, por lo menos, en el ejercicio escénico, que a mí más me interesa observar. Y hay una intención y hay, también, una especie que ya empieza a ser hasta chiflado. Yo siempre lo menciono: el caso Zamudio no terminaba de ocurrir y ya teníamos una obra sobre Zamudio. Que yo no la vi, no se si era buena, no se si era mala, no sé. Pero da lo mismo, es esa la vocación que tiene el ejercicio escénico que es mucho más inmediato, es más militante.

Creo que viene mucho también de un... A lo mejor se junta con algo que te dije al comienzo, hablábamos que yo como actriz sentía la necesidad de poner el cuerpo para poder vivenciar y observar y transmitir lo que estaba ocurriendo y sentirlo, no solamente observarlo desde la televisión, desde el tweet, o desde mi ventana. Yo creo que tenemos la necesidad como teatristas de vivenciar el problema y ponerlo en un escenario para vivenciarlo. Porque no lo entendemos, y eso puede tener buenos resultados, pésimos resultados, mediocres resultados o grandes resultados, no lo sé. Pero es parte, un poco, de una tradición que tenemos, es lo que la Ariane Mnouchkine en algún momento dijo en una entrevista, cuando vino a Chile, que el teatro chileno era muy... ay, se me olvidó cuál es la palabra.

No importa, ¿te molestaba la palabra que dijo?

Me molestó porque siento que fue mediatizada también por... alguien le dijo...

¿Como panfletario?

¡Como opinante! Como muy opinante. Y no lo decía como algo bueno. Yo creo que sí, que el teatro chileno es un teatro opinante. Y en ese ejercicio tenemos un abanico, diverso, con grandes y no muy buenos resultados también, pero es un teatro que intenta opinar.

Y se diferencia quizás de otros teatros de otros países por ejemplo, si empezáramos a clasificar teatros...

Sí, claro que sí.

Y tú, de esa tradición, nombraste ya algunos, pero ¿qué referentes, obras o proyectos tomas que te hayan influenciado, inspirado?

Mira, yo siempre cuando, incluso cuando hago clases de dramaturgia... Cuando las hacía presenciales, yo pongo fotografías. Para mí, el trabajo del Egon Wolf, el trabajo de la Isidora, el trabajo de Juan, sin duda y de Alejandro, también, que ahora me tocó conocerlo, son trabajos fundamentales en mi ejercicio teatral. Y no solamente teatral, en mi ejercicio autoral. Yo creo que la mirada de esos cuatro dramaturgos... Yo, si bien soy escritora literaria, también, digamos, que para mí es lo mismo. Es un ejercicio creativo que toma distintas plataformas. Yo leí mucho más teatro en algún momento que literatura, y el trabajo de ellos cuatro, y tener la posibilidad de conocerles, y tener la posibilidad de ver cómo escribían, de seguir sus procesos creativos, de beber de sus maestrías, también, ha influenciado en mi trabajo, sin duda. Temáticamente y prácticamente, también las reflexiones de cada uno, muy distintos, sin duda, los cuatro.

Pero yo, te decía, yo vi "El pueblo del mal amor" y me explotó la cabeza. Y yo creo que siempre he escrito un poco "El pueblo del mal amor", siempre invoco fantasmas como los que invocaba ahí el protagonista, o como las ánimas de Alejandro, también. Me interesa el ejercicio de poner en escena lo que no está en la escena, de dar luz o enfocar aquello que no tiene un espacio, como lo hacía la Isidora, y sus formas de trabajo también para mí son

alucinantes. Creo que también bebo de eso, el archivo de ella era la radicalidad misma. Ella iba a entrevistar a sus fuentes y buscaba las palabras, las formas, las historias a partir de los protagonistas de sus obras. A mí ese trabajo me alucina, yo también voy a mis fuentes, yo también grabo, tengo mis archivos, los tengo aquí, es parte, a mí me gusta el ejercicio también. Y el Egon, para mí, ese ejercicio también de, sobre todo en su trilogía, que yo admiro mucho, de observar la realidad, metaforizarla. Y, bueno, fue mi maestro de dramaturgia en la escuela, entonces para mí fue muy importante porque creo que me abrió el bichito de la dramaturgia. Yo no habría pensado en escribir teatro sino hubiera conocido al Egon, probablemente, que era tan apasionado para hacer sus clases. Era uno de mis profesores más apasionado, el Egon Wolf, porque lo que él hacía era, para él, importantísimo y porque creo que, conociéndolo bien, creo que era la única parcela de su vida, el caballero era un químico empresario, una vida muy extraña, muy chiflada, claro, y el espacio escritura era lo más real que tenía. Entonces, cuando ejercía la maestría sobre eso era de una pasión que era ridícula. Era ridícula para lo formal que él era, y eso se quedó en mí también.

Son mis cuatro referentes importantísimos en el momento. Eso lo pienso desde la dramaturgia. A lo mejor también debiese decir todo el teatro que yo observé en los '80 y en los '90. Yo creo que nosotros somos súper noventeros para trabajar, que es el momento en que nos formamos. Y trabajó el Andrés, que viene de la Mnouchkine. O sea, para nosotros, ahí hay una escuela que es difícil sacársela del cuerpo. El trabajo de La Troppa, sin duda, el trabajo del Alfredo. O sea, para mí, el Alfredo y el Rodrigo son maestros que son difíciles de sacármelos. Yo los tengo incorporados, todo su ejercicio, son hasta el día de hoy autores que uno está visitando constantemente. Claro que sí, el teatro del silencio, lo que hacía el Mauricio en ese momento, siempre esas primeras experiencias teatrales, son muy, quedan mucho en los cuerpos y en las memorias, quedan súper incorporadas en el ADN.

Yo me acuerdo cuando fuimos a ver "La manzana de Adán" a un preestreno que hizo el Alfredo. Era profe de nosotros, creo que aún no era profe de nosotros. Y la Paulina nos invitó a una casa en Bellavista y, no sé, éramos como quince personas ahí. Muchos eran alumnos y vimos ese montaje y qué era esa huevada. Yo dije: "¿qué es esto?", era una locura, pero me fascinó. Y estaba lo testimonial, que para mí siempre ha sido como ese trabajo testimonial. Sobre todo en todo ese trabajo que hizo el Alfredo en ese momento, con toda la trilogía también, para mí fue alucinante. Fue súper alucinante y sigue siéndolo. De hecho, cuando los ha remontado, cuando los recuerdo, es un trabajo importantísimo. Y, también, (ya me estoy yendo en volada) pero el trabajo del Rodrigo, cuando hace como su propia trilogía, cuando hace "Madre", "Padre" y "Cuerpo", también eso me encanta. O sea, el trabajo del Rodrigo

hasta el día de hoy me sigue encantando, y todo el trabajo que nosotros hacemos es una juguera de todo eso también.

Griffero también hay que decirlo, con todo lo funado que está el Ramón y todo. Pero, artísticamente para mí, fue vital. Fue nuestro profe también, yo creo que hemos bebido de la dramaturgia del espacio hasta el día de hoy, de su normalidad, esas primeras obras del Ramón. Esas dramaturgias siguen siendo para mí súper inspiradoras .

Si pensáramos en el teatro político desde el 2000 en adelante ¿cómo lo podríamos definir? ¿Qué es lo que disputa? ¿En que se caracteriza, en que se diferencia de los otros teatros?

Es difícil observarse y poder... Pero yo siento que ahí la Revuelta nos da una clave para observar el teatro pre-Revuelta, el teatro de los 2000. Y yo creo que desde distintos discursos, porque no es un único discurso, tenemos un teatro. Comienza a perfilarse un teatro de género ahí. Lo que empieza a hacer la Carla Zúñiga para mí es vital, porque lo pone de manifiesto de manera súper clara. Lo que empieza a pasar ahí con un teatro que empieza a pronunciarse desde el género de manera súper radical. Yo no sé cuándo empieza a escribir la Carli, probablemente del 2010, capaz que antes, no lo sé, pero creo que lo que empieza a ocurrir es que, discursivamente, se empiezan a tomar las temáticas que después en la Revuelta Social explotan. Que explotan como un gran petitorio, quizás: el tema de la memoria, el tema de los derechos humanos, el tema del género, el tema de los pueblos originarios comienza a aparecer, el tema ecológico creo que es un tema que el teatro no lo ha tocado del todo, quizás la Manuela ahí en sus últimos trabajos estaba empezando a pensarlo y desde las formalidades de producción. Mira, eso también es algo que estamos pensando en términos de producción. Por ejemplo, en el trabajo que yo quiero hacer ahora, el último, esté más reciclar las escenografías, no quiero ocupar nada nuevo, no podemos estar bodegando, ni que todo sea plástico. Ya ese pensamiento hay que pasarlo a la producción. No recuerdo obras teatrales discursivamente en ese espacio. Probablemente deben haber, yo no las vi, no lo sé.

Creo que empezamos a dar cuenta del malestar, del dolor, de la incomodidad, de la desazón, que luego estalla en una revuelta social, pero es un poco lo que hemos pensado, hemos observado. No solamente desde el mundo teatral sino que desde el arte en general, cómo las luces ya estaban en los libros, estaban en las obras de teatro, estaban en la plástica, estaban en la danza. Estábamos pensando eso hace mucho rato, hace mucho rato que estábamos pensando sobre la incomodidad de un sistema neoliberal que había precarizado nuestras vidas

en todas las áreas. No solamente las áreas concretas de la educación, la salud, la vivienda, el transporte, si no también en nuestras almas, en nuestras memorias, en nuestra manera de articular nuestras vidas, en nuestra manera de ejercer la cultura. Yo creo que eso ya está, y yo creo que eso puede ser una clave para observar los trabajos anteriores, desde el 2000 en adelante. Que hay mucha diversidad, porque no es un tema, son muchos los temas. Pero cómo dan como cuenta la incomodidad y con diversas formas. Y lo que es loco, lo que es súper loco, y yo creo que eso es lo que hablaba de la... ¿cómo decirlo? como contradicción, es que muchos de esos trabajos, o la mayoría de esos trabajos, o la gran mayoría de esos trabajos, se empiezan a desarrollar en un modelo de producción tremendamente neoliberal, tremendamente precarizado, donde discursivamente vamos por un lado, pero en términos concretos vamos produciéndolo con concursos, armando nuestras pequeñas pymes, ofreciendo nuestro trabajo, siendo agentes de nosotros mismos. Que es una locura, que es una completa locura, disociándonos unos de otros muchísimo, porque es una locura como las compañías, como los teatristas, no teníamos, porque hemos empezado a tener la relación unos con otros, ejerciendo también modelos de trabajo llenos de abuso, llenos de patriarcalización. O sea, pero discursivamente llevando estos temas pero, en la interna, desarrollándolos sin conciencia política de lo que estábamos haciendo en nuestros nichos internos. Y eso es bien brutal porque habla de cómo, de alguna u otra manera, la dictadura y el neoliberalismo está en nosotros, y lo que hemos vivido en los últimos años es un desbarate de eso, de intentar ser coherentes con lo que hemos planteado. Para algunos ese desbarate ha sido feroz, ha sido brutal. Pero todos estamos en eso. Creo que todo lo que yo te he estado diciendo de cómo estamos intentando tener nuevas formas de producción y de creación, y de escritura incluso, tienen que ver con esas reflexiones, con ser más coherente con el discurso. Y, claro, yo creo que esto es algo que me parece bien, y me parece bonito incluso, que todas y todos y todes les teatristas con cierta lucidez (que no todos tienen esa lucidez, hay que decirlo) nos estamos revisando. Muchos, incluso, han hecho ejercicios brutales, brutales, de decir “chucha, me equivoqué, me equivoqué con todo, sorry, discúlpenme”. Otros no lo hacen, no se ven, no se miran. Pero estamos en eso. Y en la exigencia de eso también. A veces, la exigencia es bien brutal, se vuelve bien patriarcal y bien feroz también, yo no estoy de acuerdo con eso, pero estamos en eso. Me parece súper bien.

Sí, y yo creo que va de la mano con este debate que se está empezando a abrir, de considerar el arte como un trabajo, considerarnos trabajadores, por lo tanto revisar nuestras metodologías también, pensar ese proceso de producción.

Y pensar que el trabajo que hacemos es un trabajo especial. Mira, a nosotros nos pasó ahora, el Alfredo con el Rodrigo en la Memoria abrieron un programa de residencias. En el fondo, ofrecer la sala para trabajar a quienes quieran. En rigor nos ofrecieron a la Alexandra, a la Caty, a la Claudia Vicuña y a mí. Tengan la sala y hagan lo que quieran, y si pueden hacer talleres o cosas háganlas como una retribución. Entonces, en algún minuto nos juntamos a pensar, ya y para qué va a ser la residencia, con qué va a terminar la residencia. Y tuvimos justamente esta reflexión de pensar, yo agradezco el espacio, estoy empezando a pensar algo, pero una de las cosas que no quiero hacer es pensar apurada. Porque ya con el Fondart estoy hasta el... Yo decidí no pedir más Fondarts, justamente porque no puedo darle. A lo mejor el proceso es rápido, quizás, pero no lo sé y yo ya no quiero. Para la tele ya trabajé muchos años, para ayer, para ayer. El proceso y el trabajo que nosotros hacemos es un trabajo que no tiene, que no sabemos cómo es. Es inasible. Y, a veces, el trabajo se ajusta súper bien, se enfoca y es rápido y es la raja. Y a veces no. Y a veces es probar, probar probar, y esa reflexión la tuvimos mucho entre todas, con los cabros, y fue súper entretenido. Y los cabros dijeron “olvídense, la sala está para lo que ustedes quieran, sin objetivos claros, si hay algo, lo mostramos, si quieren mostrar un pedazo de lo que tienen, si quieren contar cómo se han equivocado hasta el máximo y no han encontrado nada, la raja”. Y creo que eso también es súper importante, darnos esos espacios que, evidentemente, por las formas de producción, no podemos dárnoslos. Pero tenemos que empezar a exigirles a las producciones, y a nosotros mismos, tener la libertad de poder profundizar en lo que hacemos, porque de eso se trata.

Sí, con la Alexandra (que la entrevisté la semana pasada), hablamos de eso también. Las diferencias de lo que uno postula al Fondart y lo que termina haciendo, como que uno inventa algo para el Fondart. Y que el arte es así también. Uno experimenta, aparecen otras cosas, es imposible seguir esa carta Gantt, digamos, que te cierra, finalmente, te cierra las posibilidades creativas. Comentábamos eso también.

Es súper complejo. Y, además, las circunstancias. Que lo hemos conversado mucho con la Alexandra porque estamos con una parada muy parecida las dos, como entregadas a que es difícil tener equipos que se presten para ese trabajo. De pronto tú tienes que tener las personas, los equipos justos, con las personas con las que tú sabes que puedes llevar el trabajo hacia ese lugar. Porque, claro, yo no les puedo pedir a los compañeros que estén dispuestos a experimentar conmigo diez meses, por unas lucas pocas, porque ellos tienen sus trabajos y

porque tampoco están disponibles para eso, porque tienen que vivir de algo y algunas tenemos el espíritu creativo más desarrollado y queremos profundizar, experimentar y desarrollar un punto de vista y otros no. Y ahí uno tiene que ir cachando con quién sintonizas en esos aspectos, con quien podrías estar jugando un año y quién te va a mandar a la cresta con eso. Claro, y eso es parte también del aprendizaje yo diría, del aprendizaje de no estar exigiendo eso a los compañeros si no pueden dártelo. Y eso es parte de lo que te decía al comienzo, yo no le puedo ofrecer tanto a mi equipo, me encantaría, pero no puedo. Entonces tengo que armar equipos más chiquititos, condiciones de trabajo más sencillas, no pensar en las grandes escenografías, todo aquello perfecto.

Oye Nona, ya para cerrar, la última pregunta (que te la voy a leer, porque en realidad la sacamos de un paper, de un escrito de Bugatti, creo, que nos pareció bonito y lo planteamos así tal cual), dice: ¿puede el arte insertarse en los grandes debates públicos sin perder su función estética? Y ¿cuáles son esos debates del presente en los que el arte debería intervenir? ¿Y cómo podría hacerlo? ¿Puede el arte insertarse en los grandes debates de hoy en día? ¿Tiene algún rol político? ¿Finalmente influye en algo?

A mí me gustaría creer que sí, a mí me gustaría creer que sí ¿Y por qué? Porque yo, en mi experiencia, he sido modificada por el arte. Y no por el arte desde el espacio de la creación que, evidentemente, cuando uno toma la opción de hacer esto, tu vida se modifica sin duda. No, yo como lectora, como espectadora, como visionadora de obras plásticas, yo he sido modificada. Mi pensamiento, mi vida ha sido modificada. Hay autores que a mí me han destapado... como te dije, yo cuando vi “El pueblo del mal amor”, mi cabeza explotó. Yo no volví a ser la misma persona. Y eso me ha pasado, no es que a uno le pasa con todos los materiales que lee, que ve, pero a mí me ha pasado. Por lo tanto, aspiro a que eso ocurra con algunas personas. Yo se que cada vez que llegan, ahora que tenemos un público más masivo y que, por ejemplo, ahora estábamos con la sala de la Católica, trescientas butacas llenas, yo se que a las trescientas personas que vienen a cada función yo no les voy a cambiar la vida. Pero quizás a cinco de esa función sí, y eso está súper bien. Porque cuando una obra cala en alguien, cala de verdad, eso yo lo sé, lo sé, estoy segura que lo sé, por algo estamos conversando las dos aquí, porque si no estaríamos en otra cosa, estaríamos no sé... Sé lo importante que es, sé lo profundo que es. Y eso, a mí me gusta pensar que sí, que sí cala, por eso quienes ejercemos ese trabajo lo tenemos que hacer con responsabilidad. Gozándolo, con

todo el juego que implica, pero también con responsabilidad. Es un juego que hay que hacerlo bien con seriedad, pero es un juego.

¿Y cuáles son esos debates del presente en los que el arte debería intervenir?

Mira, no sé. Yo creo que son múltiples pero, bueno, a mí me cuesta, creo efectivamente que el arte no puede abandonar su rol estético en su manera porque, es lo que es, digamos, si no ya deja de ser arte. Nosotros tenemos que ofrecer u ofrendar un trabajo que no deje de ser artístico, es lo fundamental. Porque nosotros entramos por otro lugar, que no es el lugar del documental, que no es el lugar del periodismo, que no es el lugar del discurso, de la crónica, es otro lugar por el que entramos. Es el lugar del sueño, del inconsciente, por lo tanto no podemos perder ese lugar artístico. Es muy importante que lo estético esté ahí, que sea lo fundamental, no lo entiendo desde otro lugar.

Y con respecto a las temáticas yo, en general, soy una creadora que siempre está en pensamiento o en diálogo con la disputa de las ideas que están ahí. Yo siempre, por ejemplo, me pregunto la pertinencia de lo que estoy haciendo. A veces me miran con cara extraña, pero para mí, no parto de una idea solamente, porque a mí, porque hay algo que me desacomoda, o porque hay una historia que me llama la atención. Primero, por supuesto, parto de una pulsión personal, pero cuando ya sé lo que estoy haciendo pienso en la pertinencia de eso con lo de afuera. Porque sino para qué. No se trata de mí, se trata de afuera, de eso se trata, del diálogo que hay para fuera. Se trata de ofrendar algo allá. Entonces tengo que pensar qué tan pertinente es para aquellos que están allá. Por lo tanto, si tú, si pensamos cuáles son las ideas, se hace difícil pensar, por la efervescencia del momento. Durante mucho tiempo yo tenía, no sé si tan claras, pero habían ciertas ideas que tenían que ver con el remecer, con cosas que, de alguna manera, dieron pie a una revuelta social. No por mi trabajo, sin duda, sino por la cagada que estaba. Pero tiene mucho que ver con eso, estaban en sintonía con eso, y yo creo que, por lo menos para mí, ya no puedo hablar del arte, pero, por lo menos a mí como creadora, lo que me implica en este momento es la construcción de una otra cosa, el intento de una otra cosa, de una otra cosa, otro Estado, que es un Estado colectivo, comunitario, cariñoso, donde nadie pase a llevar al resto, donde todo es más transversal y más democrático, donde entendemos que nos necesitamos las unas a los otros, donde nada está atomizado y solo, y eso es algo que lo he pensado, no solamente a partir de la revuelta social, sino que también a partir de la pandemia. O sea, estamos súper enredados, y enredados no solamente entre nosotros si no que con la naturaleza, entonces el

estatus que tenemos es el estatus transversal que tiene todo ser en este planeta. Y creo que esas ideas son las que debiésemos, o no se si debiésemos, el arte no tiene deberes, son las que a mí me dan vueltas. Y me gustaría que mis creaciones pudiesen inocular a las cinco personas por función a las que aspiro llegar. Creo fantasiosamente que podría yo llegar.