

**Resumen** Entrevista a Jesús Urqueta, director, futbolista frustrado y trabajador de lo escénico. Dirige obras propias y por encargo. Reflexiona en torno al teatro político tanto en las temáticas que ha abordado en sus obras, relacionadas con la situación política reciente, como en lo político de las posiciones y decisiones que toma frente a los procesos de producción.

### **Entonces, para partir, Jesús, ¿defines tu trabajo como director como teatro político?**

No propiamente tal. O sea, es que mi trabajo como director es bien amplio. Yo creo que también, al igual como tú me decías recién, tiene que ver con etapas. Yo creo que ahí hay una gran etapa, que es la utilización de temáticas políticas desde un lugar que yo siempre he definido como derecho a réplica como ciudadano. Como un poco desde ese lugar yo me he instalado dentro de las temáticas de teatro político. Claro que, generalmente, como la escena o la academia encasilla, a mí se me encasilló como director de teatro político, y yo siempre he dicho y me he considerado, que lo que yo hice, sobre todo en mi primer etapa como director, era mi derecho a réplica como ciudadano desde mi quehacer. Y desde ese lugar sentí yo que era necesario después de... si no me equivoco, en ese tiempo había transcurrido la misma cantidad de tiempo de democracia que en dictadura, eran como quince, diecisiete años. Pasaron un poco de cuenta, desde nuestra generación, de las personas que nos habían gobernado y nos habían prometido una democracia, o el eslogan clásico de una alegría que no había llegado. Entonces, un poco como desde ese lugar, que me fui metiendo a las temáticas políticas, pero sin entender la estética del teatro político. Como que yo no estudié teatro político, o yo no estudié en los libros de la estética del teatro político para hacer ese teatro, si no un poco lo que yo hice fue entender, desde mi quehacer y desde mi identidad, formas que me hacían sentido para llevar a escena esos temas. Y ahí es importante que yo, antes de estudiar teatro, estudié periodismo. Entonces, por ejemplo, la obra que es como más icónica, que es “(la oficina)”, es netamente utilización de técnicas periodísticas para levantar una investigación. Y después voy plasmando una escena con ciertas cosas, sobre todo del teatro de Piscator, que es un poco lo que más estudié, y su lógica de la revista dramatizada. Pero esa es como mi primera etapa. Después, mi segunda obra, que es “C (civil)”, que también la elevo desde el periodismo, investigando dos años a través de entrevistas a ciudadanos y

escribiendo una obra formal que la monto desde una obra realista. Entonces como que lo que yo he hecho, básicamente, es utilizar temáticas políticas, porque me interesa opinar como ciudadano desde ese lugar, siento que es importante.

**Perfecto. Y en las obras que estás haciendo actualmente, ¿sigues haciendo eso? ¿O has probado otras formas, o te has alejado, quizás? No sé, ¿qué estás haciendo actualmente? Si me pudieras contar, porque me hablaste de distintas etapas.**

Sí, lo que pasa es que en esa primera etapa mi objetivo netamente era demostrar que la Concertación nos había engañado, y que la Concertación tenía las manos manchadas con sangre igual que la dictadura. Ese era como mi eslogan y ese fue el proyecto de la pentalogía, que yo dirigí tres obras de esa pentalogía. Después de eso, lo que he hecho es seguir un poco en varios frentes, porque por un tiempo yo hacía muchas clases y me daba cuenta que me estaba transformando en un profesor y no en un director. Y llegó un momento en que yo hago hartas crisis, que desde el 2014-2015, cuando acepto un contrato en la U de Valpo, y me transformo como en un funcionario y ahí me queda un poco la crema en la cabeza y en el corazón. Y cómo, finalmente, empiezo a tratar de salir de ahí, aceptando otros trabajos de director. Entonces, claro, llega un momento como una granada, me abro a otras posibilidades de teatro para poder vivir de la dirección teatral. Y ahí es donde empiezo a dirigir. Por ejemplo, empecé a aceptar el 2017 "Prefiero que me coman los perros", una invitación que, si bien era una obra sobre la precarización laboral, no era netamente lo que yo hacía. Después de eso, acepto trabajar por Matucana 100 con "Arpeggione". Y después de "Arpeggione" hice una obra de Heiremans, muy clásica. Ahí nos va bien con esa obra, y a mí me llegan muchas ofertas para dirigir. Entonces, desde ese lugar tomo la muni de Quilicura y un trabajo de San Ginés. Ahora dirigí para el GAM, pero también me llamaron del Ictus, estoy dirigiendo "Pedro, Juan y Diego", que también es teatro político. Entonces, claro, como que ahora trabajo de director, pero siempre hay las temáticas políticas, son las que a mí me apasionan desde mi rol autoral.

Por ejemplo, con la compañía que hice la pentalogía volvimos a trabajar juntos el 2014, con algunas personas, e hicimos una obra sobre la deuda histórica, que también sentía que era un lugar importante, que también son temáticas políticas. Y después hicimos, para los treinta años del plebiscito, hicimos una también, que se llamaba "Cuestión de principios". La otra se llamaba "Todo se limita al deseo de vivir eternamente". Y antes hice una para "Taská o como llenar este agujero que tengo en el corazón", que, que fue para los cuarenta años del Golpe.

Entonces siempre vuelvo a ese lugar, pero vuelvo a ese lugar desde lo temático, pero no desde lo estético. Creo que esa es una diferencia. Ante tu pregunta, yo no sé si hago teatro político desde lo que se define estéticamente, lo que yo hago es entender que cada obra se monta de manera distinta, pero lo que me apasiona a mí son las temáticas políticas.

**Perfecto, súper claro. Oye, me parece súper interesante lo que decías de esas obras donde lo trabajaste desde el periodismo, o hiciste esa mezcla quizás de disciplina, ¿y este concepto de revista dramatizada dijiste? ¿Me podrías contar un poco más de eso? Que me pareció interesante.**

Sí. En el fondo, cuando nos topamos con lo que queríamos hacer, cuando empecé a hacer “(la oficina)”, era como llevar a cabo una investigación. Yo estaba haciendo mis primeras obras en la dirección, entonces yo solamente sabía montar textos, nunca había hecho una creación desde mí, y ahí yo no trabajé solo en esa investigación, trabajé junto a la Macarena Fernández y el Esteban Pinto, que eran dos periodistas con los cuales trabajamos dos años investigando esto, y junto a Javier Caracholi, que era el productor. Entonces, básicamente, al tratar de llevarlo a la escena, me metí a estudiar teatro político, y ahí descubrí un poco a Piscator y su estética, que me hizo mucho más sentido que Brecht, por ejemplo, que también lo investigué. Pero sentía que Piscator era mucho más puro y mucho más directo y que era un poco como lo que decía desde mi enfado con la Concerta. Me hacía mucho más sentido. Entonces la obra era mucho más brutal desde Piscator que tomando la estética más referencial y, aparte, yo siempre he tratado de huir de lo que aprendí en la escuela también, como a nivel formal.

**Súper. Oye, y desde tu experiencia, no necesariamente desde lo que dice la academia, desde tu postura, tu posición, ¿cómo defines el teatro político? Y el teatro político en Chile ¿cómo se diferenciaría de otros teatros?**

Yo creo que el teatro político se instala no solamente desde las temáticas, como lo hago yo, también se instala desde la producción, que también tiene que ser político. Vuelvo a dialogar con mis trabajos. Nosotros hicimos autogestión, por ejemplo, y ahí hay una forma, digamos, al anarquismo, y política finalmente, de levantar un proyecto durante mucho tiempo. Con mi compañía, con la Teatro Versión Oficial, de ocho obras hemos hecho una sola con fondos, con Fondart, todas las otras han sido autogestionadas o coproducidas con Matucana 100, que fue esa pentalogía, que nos dieron el espacio y un par de lucas para la escenografía de en cada

obra. Pero, claro, el teatro político yo lo defino como un lugar de resistencia ideológica que va, no solamente en la dramaturgia, no solamente en la escena, si no también en la estructura de producción, de cómo entiendo el aparataje del dispositivo de una obra así. Por ejemplo, una vez me tocó en Valpo con -lamentablemente falleció hace poquito- César de Vicente. Y teníamos muchas diferencias, yo lo encontraba que era muy dogmático, digamos, en que el teatro político era una sola cosa, una sola forma. Que son mis diferencias también como con la Pati, o, a veces, con el Ernesto también. Siento que yo creo que, al quedarse solamente que el teatro político es una estética, el teatro político creo que pierde peligrosidad, porque empieza a llegar a menos gente, o empieza a hacer que la gente que no piensa como los que están haciendo teatro político se alejen. Entonces la estrategia que yo siempre he hecho es sentir que el teatro político es un lugar donde instauró o instalo temáticas, y que puedo llegar a cualquier parte. Ojalá los espacios donde estén las personas que no piensan como yo. Y desde ese lugar, un poco a mí me ha pasado que, haciendo cuestión de principios, que, no se, con el Ale Goic en el GAM, tenía una sala llena durante veinte funciones, de ciento veinte personas por función, y donde mi posibilidad de enfrentarnos a opiniones distintas, gente que nos gritaba cosas, gente que se iba, gente que aplaudía, era mucho más un acto político que solamente un lugar ideológico de hablar a las mismas personas que piensan como yo.

**Claro. Es interesante eso. Como salir de esta élite cultural y política, también, porque es un circo súper estrecho, finalmente.**

Sí. Es que tiene que ver con lo que yo trato con la dirección, que hago de no tratar de convencer a nadie. Lo que hago es mostrar un punto de vista y tratar de dialogar cuando se pueda, y cuando la gente quiere. He tenido la posibilidad de hablar con personas de extrema izquierda, la han visto personas de la extrema derecha, y poder establecer y discutir puntos de vista. Y siento que eso a mí me hace mucho más sentido que solamente decir ¡vamos a la lucha! o ¡vamos a esto!

**Súper. Oye, y pasando a una pregunta un poco más biográfica ¿por qué tomaste el camino del teatro?**

El teatro me llegó porque no pude ser lo que yo quería ser. Yo quería ser futbolista, siempre, no tenía otra opción. Y por varios motivos no fui futbolista. Y entré a estudiar periodismo. Incluso cuando estudiaba periodismo estuve quemando mis últimos cartuchos de ser

futbolista, jugaba en Melipilla, y después empecé a trabajar en periodismo deportivo, en otro tipo de periodismo también, hice unas pequeñas prácticas. Y desde dentro me di cuenta de que si yo no tenía el dinero suficiente para comprarme un medio, estoy hablando de los '90, cuando lo digital casi no existía, o sea, no existía internet, nada, como el 94-95 que estudié periodismo, no iba a tener nunca la posibilidad de tener una libertad, una línea editorial o defender una línea editorial. Y desde ese lugar yo había participado como tallerista del colegio en el taller de teatro y me gustaba. Aparte, tenía un papá que le gustaba mucho el teatro. No era actor, era abogado, y yo vi teatro desde chico, y desde ese lugar la otra opción que tuve era esa. Porque la otra opción era historia, porque había quedado en historia, pero preferí periodismo y no la tomé porque había quedado en Valdivia en historia. Y entré a estudiar teatro al Gustavo Meza después de haber hecho unos talleres acá en Santiago. Pero rápidamente me di cuenta que a mí me gustaba el teatro, pero no me gustaba mucho actuar. Pero saqué la carrera y todo. Y cuando egresé, en el año 99, trabajé, hice un par de cosas y me seguía no llenando la actuación. Y el año 2000 me devolví un año a Iquique, que mi papá vivía allá, y después de leerme un libro de David Mamet (me lo compré en un viaje que hice, se llama "Verdadero y falso"), decidí probar la dirección y la pedagogía, para ver si era el lugar que me hacía sentido en el teatro. Y con la dirección fue como un amor a primera vista, yo me enfrenté a la dirección e, inmediatamente, dije esto es lo que quiero hacer el resto de mi vida. Pero tenía veinticinco años, como que yo partí de cero a los veinticinco años. Tengo ahora cuarenta y seis, hace veintiún años, y de ahí no he parado más de dirigir.

**Qué bonito, qué bacán. Oye y, actualmente, ¿cómo te posicionas como director frente a esta época, o este contexto social que vivimos?**

Yo creo que, como un observador, siento que es el momento en que todas las personas, de todos los géneros, de todas las condiciones sociales, observemos lo que pasa. Lamentablemente, estamos en una encrucijada que es bien terrible, que es un sistema que te hace hacer todo el rato cualquier cosa, entonces es muy difícil pausar. Yo trato de dialogar desde esa instancia, de observar, de hacer, hago hartito, porque también dejé de hacer cosas. Claro, dejé de hacer clases, pero igual tengo que vivir y todo, pero para eso he podido vivir haciendo teatro. Pero, igual, la dirección me da la opción que tanto me gusta, que me da la opción de trabajar solo, también, y como que eso hago, observo, leo, camino, ando en bici, estudio, tengo reuniones. Creo que hoy día yo me instalo en la dirección como desde un lugar tratando de obtener un rol secundario, como de testigo, o de observador de lo que está

pasando, para opinar en las puesta en escena. Pero no trato de estar en las primeras líneas, al menos intencionalmente. Después sucede que, claro, me invita el GAM y ahí el GAM tiene una plataforma que te hace estar ahí, pero, intencionalmente, trato de vivir del teatro, pero eso, trato de observar.

Creo que es un momento maravilloso, ha venido siendo como desde el 2015, 2016 para arriba, con todos los movimientos que han habido, con todos los cuestionamientos que han habido, con todos los cambios políticos que han existido. Entonces creo que de ese lugar, siento que uno tiene que estar observando. Creo que el momento de la acción fue el 2019, ahí era muy vertiginoso todo. Y ahora creo, hay momentos, claro hay una pandemia, nuestra pega es difícil y yo, claro, que decidí crear, como que estoy ahí no más, viendo cuándo puedo, cuándo no, se me suspende una temporada o no.

**Claro, como enfrentando también a la dirección y al arte, y a las artes escénicas como un trabajo, también.**

Sí, es que eso es.

**Sí, sí, muy de acuerdo.**

Es mi trabajo finalmente.

**Claro, están todas esas vicisitudes.**

Sí. Y, de repente, viendo, me llaman para hacer clases. No me gusta, entonces he dicho que no ha varias clases, como que tengo un acuerdo por ejemplo con el UNIACC, que solamente trabajo en cuarto año. Siento que hago mucho más sentido hoy día como director que como profesor de actuación, que no lo soy y nunca lo he sido. Ahora lo estudié, hice un magíster en pedagogía teatral para poder enseñar clases, he estudiado por mi cuenta, siento que mis líneas de formación hoy día van a otros lugares ajenos al teatro. Estudié ya el 2020 un diplomado en educación, memoria y derechos humanos en la Chile. El año pasado estudié cine documental en San Antonio de los Baños (por internet todo, por supuesto). Hice un seminario intensivo, como que esas cosas hago, y he tenido harta pega, también he tenido esa suerte, que también he podido crear hartito, que me han llamado para dirigir en pandemia y con eso soy muy agradecido de la vida, desde ese lugar.

**Bueno, y lo que mencionas recién, alimentarte de otras disciplinas, como intereses variados. ¿Y todo eso lo vas llevando a tu trabajo de director también?**

Sí, todo. Ahora tengo función en el marco de Santiago Off, de una obra que se llama "La tranquilidad no se paga con nada", que es una versión de "El invitado" de Juan Radrigán que, por ejemplo, fueron dos personas que yo no conocía, que me mandaron un mail y me pidieron una reunión, y me invitaron a dirigir un proyecto. Y yo, después de pensarlo mucho, acepté y se hicieron un Fondart y se lo ganaron, y estamos haciendo eso, por ejemplo. Y ahí yo estoy trabajando hartito con lo que es memoria, que aprendí en el diplomado.

Y en lo de Teatro Ictus, también, es un remontaje de "Pedro, Juan y Diego", que me llamaron, que lo estamos haciendo ahora, y se atrasó por covid, y se vuelve en marzo, quizás. Y ahí también. Literalmente se hace un ejercicio de memoria desde la dirección, así como que trato de hilar todo inmediatamente. Creo que a mí el periodismo me dio esa capacidad, de tomar decisiones in situ, como con la noticia, tengo que resolver la noticia. Es como, ya ,tengo que hacerlo ahora.

**Y como de hilar fuentes diversas también de pronto ¿o no?**

Sí, sí. Y tengo también la capacidad de ser bien prolífico. Hay algo que sí, que mucha gente me lo critica, que yo hago, que a veces dirijo dos o tres obras al mismo tiempo. Y puedo hacerlo. Obviamente, a veces no te quedan todas buenas, pero puedo hacerlo, puedo estar en dos o tres proyectos, mi cabeza se concentra en dos o tres proyectos de manera simultánea. Como desde ese lugar, que tú lo decías recién, yo lo veo como un trabajo, no lo veo como una súper creación de mí y de mí, sino que como ya es una pega a resolver. Pero, básicamente, es por lo que te decía al principio, porque yo no soy un artista, soy un futbolista frustrado, y desde ese lugar yo he estado dando gracias por vivir de una cosa que casi nadie vive, y lucho desde ese lugar. Pero, claro, no me considero artista, me considero un trabajador del arte escénico.

**Perfecto. Tal vez sea una reflexión personal, pero yo soy socióloga de profesión. Ahora estoy haciendo un master en artes y también estoy siempre metida en proyectos interdisciplinarios con artistas, qué sé yo. Y siento que no haber estudiado algo de artes en pregrado te da perspectiva desde otro lugar, te da cierta libertad, como de dar**

**siempre no más, de meterte a hacer algo y de mezclar cosas. Como que esa libertad igual es entretenida también.**

Sí. Yo encuentro que te da un relajo, que te quita una presión autoimpuesta. Al menos yo trabajo desde ese lugar. De hecho, yo tengo hartos roces como con los artistas y con los elencos, a veces. Porque, claro, mi forma es muy relajada a veces para ellos. Entonces como que está bien, si es así, está bien, y dicen ¿pero cómo? Es más simple, yo leo hartos, pero tampoco leo tanto, no me he leído a todos los autores de la historia del teatro, no provengo de ese mundo, y yo soy consciente que no provengo de ese mundo, soy consciente que tengo muchos libros que no me he leído ni siquiera la mitad, no me he leído ni siquiera la mitad de los libros que tengo. Pero también desde ese lugar trato de ir con esa honestidad al trabajar. Cuando me toca una pega investigo y estudio mucho sobre eso. Pero, claro, no conozco todos los autores, ni he leído a todos Vargas, a todos los Grotowski. No me lo he leído no más, o no todos los libros. Entonces, desde ese lugar, trato de ser honesto, o, desde ahí... o todos los libros de Brecht, del teatro político, no me los he leído, con suerte unos dos.

**Oye, ¿y qué opinas de esa frase que se ha puesto de moda? Que todo teatro es político. ¿Estás de acuerdo? ¿En desacuerdo? ¿Y por qué?**

Yo creo que la sociedad contemporánea es súper buena para poner titulares. Ahora, yo encuentro que ese titular a mí me hace sentido desde lo que te decía recién, de que todo teatro es político porque tiene estrategias de producciones políticas. Y desde ese lugar, San Ginés es un teatro político porque tiene estrategias políticas. Porque igual quieren lograr algo, o tienen auspicios de gente que quiere lograr algo, o quieren lograr algo que la gente consume. Eso también es político. La gran lucha que tengo, siendo una persona muy de izquierda, es que se crea que el teatro político es desde ese sector, y yo creo que lo político abarca todos los sectores. Y desde ese lugar, todo teatro es político. Me parece que sí, todo teatro es político siempre. Y cuando tenga conciencia de las estrategias políticas de producción que hay detrás para llevar a cabo ese resultado. Como que eso.

**Súper. Oye, y, bueno, una frase que la transformamos en una pregunta, que ha salido leyendo teoría, leyendo teatro político, como la definición de un teatro que busca disputar imaginarios ¿no cierto? Entonces ¿qué imaginarios buscas disputar con tu**

**teatro, con tus obras, no sé, con tu trayectoria de director? O no sé si te identificas con esa frase.**

Sí, sí. Creo que hay un imaginario efectivamente de... Hay un autor que me gusta mucho, que es Piotr Kropotkin, que es un anarquista y que tiene todo el rollo este del apoyo mutuo. Y yo creo que ese imaginario, esa utopía, yo la tengo, y ahí me mueve el hacer teatro para entender y poder darme cuenta de que esa teoría es llevadera. Lo que más me gusta de hacer teatro es construir con otras personas, es ese proceso, un proceso efectivamente de generar confianza, autogestión, autodisciplina, espacios de libertad adentro, pero con otras personas, desde la individualidad, que también es otra cosa muy importante. O sea, no sé, yo creo mucho, como te decía recién, en el espacio individual de la dirección. Y, de hecho, ahora, por ejemplo, cuando negocio un trabajo pido que me paguen un mes solo antes de enfrentarme al primer ensayo, que para mí esa es una negociación muy importante para entender el valor del trabajo, del trabajo de la dirección. Así como los dramaturgos piden después los derechos, yo lo que hago es decir, ya, pero yo al primer ensayo, para llegar al primer ensayo tengo que llegar con un trabajo que lo hago antes, dejémoslo para una mes, yo me puedo demorar lo que quiera, pero dejémoslo en un mes como algo simbólico.

Pero, claro, creo que hay un imaginario. El apoyo mutuo es para mí un imaginario que es importante. Y el otro imaginario que para mí es importante es, realmente, un cambio social. Yo igual quiero que Chile sea de otra manera, yo creo que este sistema neoliberal se tiene que disolver o, por último, flexibilizar. Y ahí hay otro imaginario, que es como una resistencia. No sé si será un imaginario, yo lo llamo imaginario como concepto, pero ahí hay dos lugares que me hacen sentido.

**Que te movilizan.**

Sí. Y desde un lugar que es muy íntimo y que tiene que ver con una realización personal de decir, lo logré. Porque cuando yo decidí dedicarme a esto, mi familia, sobre todo mi lado materno, me hicieron la vida imposible. Yo trabajaba de periodista en una radio, entonces sí lo logré. Creo que ahí hay otro lugar, esa es una resistencia personal de decir: sabes que a base de esfuerzo, a base de trabajo, a base de consistencia, a base de estudio, alguien que, no sé, yo estudié en Gustavo Meza, pero coordino un diplomado de dirección en la Chile, y me parece que ese es un triunfo del trabajo, ni siquiera mío, pero un triunfo de consistencia de mi trabajo. O el trabajo de director, también. Y ese, para mí, es un lugar que es súper importante.

Eso, como que esa lucha personal con mi entorno cercano, como la falta de apoyo de mi entorno cercano, sobre todo desde el lado materno.

**Oye y ¿cómo describirías tus metodologías de trabajo o maneras de hacer teatro? Tus posturas políticas...**

Sí, para mí es súper importante entender que cada texto, obra, o idea, o imagen, se lleve a escena de una manera distinta, a partir de los contextos y de las posibilidades que ese material original me da. Después analizo mucho lo que son los costos de producción que tengo detrás para hacerlo. Pero a veces pasa que, por ejemplo, ahora que dirigí para el GAM, en el fondo era un texto de Tim Crouch, que es un texto realmente de una dimensión política importante, pero un texto que ya venía muy desde una autoría muy clara. Entonces, como que ya te delineaba todo. Y, finalmente, era como un círculo de sillas de público y dos actrices, y después un actor y dos sillas más. Entonces ahí también había que hacer, con los recursos que había y los recursos que se hicieron. Por ejemplo, el GAM fue a comprar las sillas del público y mandar a hacer quinientos libros, porque cada persona estaba con un libro, pero tú veías y decías, “oye esta obra es barata”. Pero no era tan barata porque, en el fondo, igual había inversión. Pero para mí, esos son los dos puntos importantes. Primero, entender que cada obra es diferente. Y después analizar muy bien las circunstancias dadas, a nivel general, no solamente del texto, ni de las ideas, ni de la escena, sino que para mí también es súper importante la producción. Creo que es vital la producción, la he nombrado mucho hoy día, pero porque creo que es súper importante.

**Y tú trabajas con un productor o productora siempre ¿o no? No asumes tú ese rol.**

No, no. Yo, de hecho, yo no hago nada en las funciones, como que también creo en eso. Creo en que el rol de la dirección, y al dirigir yo no puedo estar pendiente de poner la música porque me voy de la puesta en escena. Entonces yo confío. Bueno, a propósito de lo que decía recién, esta cosa del apoyo mutuo tiene que ver con la confianza. Yo sé que si nosotros elaboramos bien y pensamos bien un proyecto, ese proyecto se debería llevar bien a cabo. Y lo que hago, es que cada persona está a cargo de algo y yo estoy acargo de la dirección general, y después haré un comentario, desde que nos atrasamos diez minutos en abrir la puerta porque, ah, oye, la escena, mira a la actriz/actor, esto puntualmente cambiémoslo, o si es un musical, o diseñadora.

**¿Y tú esos equipos los vas armando para cada obra diferentes? ¿O tiene como un piño, digamos, o un equipo de trabajo con el que trabajas siempre?**

Durante mucho tiempo he tenido un piño de personas que trabajo siempre, pero que a medida de que hemos ido creciendo y poniéndonos más viejos, cada uno tiene sus necesidades. Entonces de repente trabajamos juntos de nuevo, de repente no, de repente ellos me llaman para dirigir un trabajo de sus otras compañías. Yo, mira, con la persona que todavía sigo trabajando, y que trabajo desde la primera obra que yo dirigí en Iquique, es con Álvaro Pacheco, que es del Circo Koshka. Que él no es actor, es un músico que se dedicó a hacer teatro, y él es mi compositor musical generalmente. Ahora, no en todas las obras trabajo con él, porque él tiene su compañía. Pero, por ejemplo, ahora estoy haciendo una puesta en escena de circo de ellos. Trabajé mucho tiempo con la Belén Abarza en el diseño, pero ahora ella tiene una mirada más de autora, ya no estoy trabajando con ella, llevo un par de trabajos con la Cata Devia. Hemos trabajado tres o cuatro obras. Trabajé también, por ejemplo, en el grupo de la obra “Arpeggione”, ahí trabajé con la Tamara Figueroa, hemos hecho dos obras juntos. Trabajé mucho tiempo con el Marcelo Martínez también. Ya no trabajo por diferencias de, justamente, por formas de trabajo, entonces ya no trabajo con él.

Solamente en ese grupo, y actrices y actores. Creo que cada obra pide, en el fondo, lo que te decía recién, como que uno tiene la intención de... yo siempre he tenido la intención de pertenecer a un colectivo, pero la vida me ha llevado a esta cosa más solitaria y más de proyecto. Hay un nombre que yo lo mantengo, el Teatro Versión Oficial. Cuando yo hago algo mío, que se me ocurre a mí, lo firmo con esa compañía. Pero no necesariamente es que todas las personas estén ahí. Generalmente, cuando hago obras de Teatro Versión Oficial, está el Álvaro, el Pancho Herrera, la Belén, la Amelia Casey está metida también en ese grupo, también estamos pensando cosas a partir de eso, con ellos.

**Súper. Oye, me quedé pensando algo que decías antes, esto de que era muy importante como lo colectivo en la forma de trabajo en cada proyecto. Que en otras entrevistas salía eso, que las obras no solamente buscan transformar al público, por ejemplo, buscar transmitir una idea a un público, sino la importancia de cómo es transformadora a nivel del equipo, como el equipo creativo, no sé. ¿Qué opinas de eso? No sé, me hizo sentido.**

Que es fundamental. O sea, y ahí yo creo que desde ese lugar es donde yo puedo dialogar lo mayor posible con mi rollo del futbolista. Yo creo en la generación del equipo y creo en una metodología colectiva, porque es la forma en que yo me eduqué. Yo me eduque a través del deporte, y es la única forma en la que sé hacerlo, es la que me funciona. Y cuando las obras que he dirigido no funcionan, es porque hay algo del colectivo que se quiebra. Ahí alguien o algo que no está en el horizonte que nos establecimos. Yo creo mucho en las metodologías. Por ejemplo, a mí, cuando me invitan o se me ocurre dirigir una obra, lo que hago es una cronología para saber en cuántos ensayos voy a montar esa obra. Entonces sé que, ya, son treinta ensayos. Cuando tengo treinta ensayos de producción, esto con esta acá, en esa etapa tengo que tener esto. ¿Por qué no lo estoy logrando? ¿Entendemos? Como que eso. Pero, sí, soy muy estructurado en ese lugar.

**Tienes como todo un trabajo de planificación. ¿Por esto decías que tienes que tener un mes de preparación, eso lo hacías en ese primer mes de trabajo que en general pides?**

Sí, sí. Eso lo hago ahí, porque ahí tengo todas las reuniones con mi equipo y yo, básicamente, conozco el texto si es un texto, o la idea, si es una imagen u otra cosa, o una investigación. Pero, por ejemplo, en "(la oficina)", nosotros nos demoramos dos años y medio en investigar para, recién, pensar en cómo llevarlo a cabo. Hay una obra que la hemos querido hacer tantas veces, pero es imposible hacerla, porque tienes que investigar siempre, porque como es una noticia, la noticia tiene un presente. Y desde, no sé, por ejemplo yo ahora me leí el libro este, "Rati, Agente de la Oficina" de Dauno Tótoro con Rebolledo. Y era básicamente lo mismo que nosotros decíamos en "(la oficina)", salvo que ellos tuvieron acceso, porque se liberó el estridente caso Guzmán, que en nuestra época no lo pudimos conseguir. O sea, llegamos hasta el ministro Dolmestch, no lo pudimos conseguir. Y ahí hay una diferencia, solamente con ese documento, que ahora uno tiene acceso, que es otra obra. O con el Negro Palma, que ya se sabe dónde está, y tendría que ir a entrevistarlo. Entonces, claro, desde ese lugar me pasa algo con esa obra.

**¿Y cómo llevas lo político a tu forma de producción?**

Que buena pregunta, la voy a pensar, no lo había pensado.

**O es algo que quizás no es tan consciente, no sé.**

Yo creo que es bien sencillo lo que hago. Cuando me convocan a una dirección por encargo de forma externa, básicamente ahí hay una producción que ya está resuelta y yo no me preocupo mucho de eso. Es como, ya, esto es lo que hay. Y cuando dirijo yo, generalmente me da lo mismo. O sea, cuando yo tengo una idea me obsesiono y no importa si no me gana el Fondart, lo hago igual. Ahí entra lo político en cuanto a cómo conseguimos los recursos. Y que van desde un autofinanciamiento a una autogestión colectiva para generar ciertos recursos. Ahora, creo que eso es más difícil ahora. Siento que, mientras más adulto nos hemos puesto, es más difícil, porque las responsabilidades son mucho más distintas. Ya mis compañeros tienen hijos, hijas, entonces antes poníamos las lucas, durante mucho tiempo trabajaba haciendo clases, como te decía al principio, y vivía en una pieza con amigos, entonces ahorra mucho y las ponía yo. Mis primeras cuatro obras las financié yo, y nosotros les pagamos a los periodistas, para que los periodistas investigaran la oficina. Entonces era como, acá, tomen. Pero creo que lo político en la producción viene desde qué forma. Pero, como te digo, eso a mí, creo que lo utilizo más cuando hago obras autorales, no tan así cuando hago obras por encargo, porque la producción ya me dice “oye, esto es el fondo, esto es lo que hay que hacer”.

**¿Y cómo defines tu rol como director? ¿O cómo lo trabajas tú, a diferencia de otros roles? Ya que como que los diferencian mucho de los otros roles.**

Sí, yo lo veo desde un lugar, desde la pedagogía más constructivista, más como un facilitador o un conductor. Yo no lo veo desde un lugar jerárquico, yo soy sumamente consciente, y creo mucho en que yo no tengo que tener todas las respuestas como director, y que hay muchas cosas que no sé, y hay muchas cosas que no tengo por qué saber, y hay muchas certezas que no tengo por qué tener en la obra, tanto para dirigir la puesta, como para dirigir el elenco. Eso me ha traído muchos problemas, porque muchas veces lo consideran como una debilidad en este sistema. Porque ahí yo digo, ya, pero entonces el apoyo mutuo es ahí, donde yo no tengo la certeza, la tienes que tener tú y tú me tienes que ayudar, como yo te tengo que ayudar a ti si tú no la tienes. Entonces eso es algo que para mí es súper importante, que sí hay que ser como un conductor, o un facilitador, más que una cosa más jerárquica. No creo en las jerarquías para nada, creo que el teatro no es una muestra de virtuosismo, sino una comunicación entre personas. Y esas personas incluyen al público, entonces, como que ese vínculo me preocupa mucho más. Te iba a decir otra cosa pero se me fue la idea.

**No importa, quizás ahí te vuelve. Entrando a otra cosa, bueno, al principio te contaba que esto es una investigación que es sobre el teatro político chileno, que estamos estudiando tres grandes épocas. Y se plantea que existe (esto no lo inventamos nosotros, digámoslo, es lo que hemos estado leyendo) una tradición de teatro político en Chile, desde inicio del siglo XX. Es algo que se ha desarrollado de repente, hay veces que ha ganado más relevancia o está más en la palestra, otras veces se retrae un poco, pero es una tradición discontinua. ¿Tú crees que existe esa tradición de teatro político en Chile? ¿Te sientes parte de eso?**

Sí, yo creo que sí existen etapas donde se ha visualizado más la resistencia que se produce a través del teatro político, como el teatro obrero de Recabarren, o el de Hernández, por ejemplo, a principios del siglo XX.

Después, siento yo que hay un salto como más a la nebulosa, y que se vuelve a retomar con la dictadura, y con la resistencia a propósito de lo que trabajaba con el Ictus, pero un Ictus que es una forma muy rara del Ictus, porque el Ictus proviene desde una elite, y desde una elite que de repente se separa y los que quedan hacen la resistencia política. Los que se quedan en Chile y no se van. Y ahí adquiere importancia política el Ictus. Y después, siento que hay un proceso que es el de la transición a la democracia, donde el teatro político, obviamente, se instala como lugar histórico de no olvidar. Hasta que, de repente, empieza a desaparecer un poco. Y ahí es donde entro, y entra la Pati también. La Pati creo que, el mismo año que yo dirijo "(la oficina)", creo que ella estaba haciendo "Desdicha obrera". Entonces estaba empezando el rescatar del teatro político y nos empezamos a atrever como artistas o como creadores a cuestionar a la Concerta.

Y yo creo que ahí hay otro punto importante, y eso es como el 2007, el 2006, y ahí empiezan a aparecer ciertos grupos. Y después hay otro lugar, donde aparece Piñera uno, que ahí nuevamente explota todo, y explotan los más jóvenes con teatro político, y después la Concerta nuevamente se empieza a calmar, empiezan a parecer los mismos que seguíamos cuestionando esto. Pero, claro, creo que, lamentablemente, después de la dictadura, abrió un lugar donde el teatro político ha sido servicial al sistema. Voy a tratar de explicar bien la idea. Como que, en el fondo, siento que muchas personas que se dedicaban al teatro no siguieron haciendo teatro político, porque estábamos recibiendo fondos del Estado, o fondos de una coalición determinada. Creo ahí hay un lugar como que se compró un poco. Y finalmente, lo político, o el teatro político, tenía que ver con, más que nada, con que recordemos lo terrible

y sanguinario de la dictadura, pero no veamos el presente. O sea, se mal entendió el concepto de memoria hasta el estallido, en el fondo. O sea, esa frase "no son treinta pesos, son treinta años", es una definición de lo que es memoria, que la memoria no es el pasado, sino que es lo inconcluso del pasado, que está ahí en el presente. Esos treinta pesos hacen que estallen los treinta años. Yo creo que eso pasaba un poco. Yo no sé si es una tradición, un poco, sí sé que creo que son como explosiones de momentos en la historia de Chile que han hecho que el teatro político, o lo político en el teatro, tome una vigencia.

**Entonces tú planteas que entre el 2000 y el 2019 ¿no tuvo esa explosión?**

Yo creo que sí. Sí, yo creo que hubo una explosión de temáticas políticas en el teatro a partir de Piñera uno. Yo creo que cuando Piñera uno aparece el 2010, yo recuerdo que lo comenté con un amigo, y un amigo me dijo "qué vamos a hacer ahora que todos van a hacer teatro político". Y yo le decía "no hacer, no hacer teatro político, si todos van a hablar de teatro político". Porque mi rollo, también muy infantil, yo tengo una obsesión con la Concertación. Y mi odio con la Concertación. Y creo de ahí, es importante también el trabajo que hicimos, que era como... no se si fuimos los primeros, pero sí fuimos uno de los primeros grupos que realmente cuestionó desde el poeta, y desde una visibilidad, porque, en el fondo, igual estar en Matucana 100 en esa época era tener la visibilidad, si el GAM no existía. Matucana 100 era el lugar más importante. Entonces, claro, sí estoy seguro que después del 2010 el teatro político, o las temáticas políticas en el teatro, se instalan con propiedad y empiezan a desarrollarse. Y después vuelve la Bachelet y ya se están instalando, y la gente ya empieza a cuestionar el poder. Pero creo que, hay una cosa que yo odio mucho de la Concerta, como que se le dio demasiado espacio a la democracia, o demasiadas posibilidades para que la democracia funcionara, esa democracia, y de ahí creo que las creadoras escénicas y creadores escénicos fuimos responsables de demorarnos tanto en cuestionar esa transición en la democracia y habernos quedado desde lo político solamente como un lugar desde el museo o desde el recordar, desde el nunca más, desde la dictadura. Pero no desde el nunca más de lo que estaba pasando. Y ahí es donde "(la oficina)" vuelve con esto, toma importancia. Porque ese gobierno que nos prometió amor, paz y alegría, nos siguió matando, y siguió persiguiendo a las personas que habían luchado para que ellos estuvieran ahí.

**Perfecto. Oye, y ¿qué referentes tienes del teatro político chileno, o bueno, el teatro político en general? ¿O de qué época, que hayan marcado tu trayectoria o tu trabajo?**

Me gusta mucho el Rodrigo Pérez desde la dirección, siento que de las personas que trabajan lo político es el que me emociona. Creo que no se instala solamente desde lo discursivo, y ese es mi referente, yo busco también que las temáticas políticas emocionen, no solo denuncien. Desde el lugar que me hace sentido a mí, creo que ese es el gran referente que tengo.

Creo que a nivel dramático me gusta Recabarren, pero escribió poco teatro, y trato de encontrar más que nada en otros lugares, como el concepto de lo político. Como te decía, soy muy honesto, yo no soy una persona que lee todo, soy una persona que opina desde mi rol de ciudadano, e investigo lo que tengo que investigar con profundidad, por supuesto, cuando hago cierto tipo de obra. Pero así como referente, desde el arte escénico chileno, mi gran referente de lo político es el Rodrigo Pérez.

**Súper. Oye, y una última pregunta, que voy a leer porque está como bonita redactada, dice, ¿puede el arte insertarse en los grandes debates públicos sin perder su función estética? ¿Cuáles son esos debates del presente en los que el arte debería intervenir y cómo podría hacerlo?**

Oye, que difícil. Creo yo que sí puede. Y porque, entendiendo que lo estético no es lo más importante, yo creo que eso es vital. Creo que el resultado, la forma en que plasmo, es tan importante como el porqué lo hago y cómo lo hago y cómo estructuro mis líneas de creación y producción. Creo que hay debates fundamentales, fundamentales para la sociedad, que tienen que ver con lo ecológico. Hoy día creo que son las grandes temáticas, creo que ahí hay un lugar que es súper importante, creo que esta concepción de derecha e izquierda ya no debe existir más, creo que hay otro gran enemigo que son las corporaciones y el neoliberalismo, que va mucho más allá de las izquierdas y las derechas, e incluso engloba y utiliza a las izquierdas y a las derechas. Y ahí, también, hay un lugar donde el arte se tiene que meter. Siento que hay un lugar corporativo que está inserto en todas partes, desde el GAM, Matucana, el gobierno, el Estado. Como que regula todo, y es una cuestión que no vemos. Creo que desde ese lugar, la función del arte tiene que ver con salirse de esos lugares oficiales, y ahí también cae una responsabilidad en nosotros, porque tenemos que saber luchar con, justamente, este sistema que nos tiene metidos. Que tenemos que pagar el arriendo, esta cosa acá, esta cosa allá, etc., alimentar a los cabros chicos y cuestiones, pero a la vez queremos derrocarlo. Pero el sistema como que no nos deja salirnos de ahí. Pero siento que hay que volver un poco más a lo primario, que tiene que ver con esta cosa del apoyo

mutuo, y de salirse del lugar y dejar de lado el lugar del éxito, creo que eso es importante. Es algo que es lento, y que cuesta, de la validación que también te da lo mismo que tú criticas, y que cuesta mucho y es muy difícil luchar con eso. Y creo que es un lugar que es fundamental. No sé, yo cuando hice "Arpeggione", y me gané el premio de los críticos a mejor dirección, yo me acuerdo que estaba muy consciente de que uno no tiene que creérselo, porque es la única forma de poder seguir haciendo lo que quiero hacer. Y creo que ahí hay un lugar, y creo que hay que saber convivir con las dos cosas, pero con el objetivo de salirse, porque es muy difícil. Yo partí con esa figura cuando, como te contaba, cuando empecé a dirigir me fui de Santiago a dirigir en Iquique, pero al año me di cuenta que para vivir de la dirección tenía que volver a Santiago, que iba a ser imposible, que iba ser siempre un profesor de colegio que iba a dirigir a los estudiantes de los colegios, porque todos después se venían a Santiago. Por esta centralización enfermiza que tiene Chile. Entonces de ahí creo que hay que volver, quizás en un momento, no sé si ahora, cuando uno pueda, volver a descentralizar. Y quizás con la trayectoria, con experiencia que uno tiene, quizás en un corto o mediano plazo, que uno pueda hacerlo, con más espalda económica también. Pero ya se está haciendo, hay grupos que se están yendo, y ahí hay mucha creadora y creador que se está yendo de Santiago. Creo que, también, ese es el camino que debe tomar el arte y la cultura. Alejarse del éxito y del éxito que te dice el sistema que es, o sea, te dice lo exitoso o no.

**Claro, que es este mercado del arte, finalmente.**

Sí, sí.

**Y que depende de otros mercados.**

Es que es lo mismo. Y que, finalmente uno se entrapa, porque finalmente si te dicen "oye", si te llama Fitam y te dice "oye, dirígete esta obra y te voy a llevar para Europa", obviamente uno dice "puta, sí po, obvio que quiero hacerlo". Claro, eso es lo tenebroso. Entonces, claro, ante tu pregunta, no sé si la respondo, pero creo que eso creo, que uno tiene que empezar a elaborar estrategias para ir saliéndose, o convivir con ambas cosas, priorizando quizás lo otro, la expansión. Yo creo que hay que volver a la comunidad, hay que volver a los territorios. Yo creo que, por ejemplo, de mis labores pedagógicas que yo hice, siento que el trabajo que hacíamos en la Escuela de Teatro de Los Leones, yo lo guardo con mucho cariño, porque la gran mayoría de las personas (porque yo les he hecho seguimiento) siguen haciendo teatro,

pero ellos volvieron a sus poblaciones, volvieron a sus territorios, ellos tienen circuitos en Lo Espejo, en Lo Hermida, en otros lados. Entonces, ante esa cuestión uno dice, oye, los de Los Leones no están haciendo teatro, porque no están en el GAM, o en Matucana. Yo te puedo decir, perdóname, yo te puedo decir treintaicinco casos de personas que están haciendo teatros en otros lugares, donde tú nunca ibas a ver una obra de teatro, o que trabajan en la periferia, no en el centro del mercado cultural.

**Claro, como salirse, en ese sentido, como dices. Como salirte del circuito.**

Sí.

**También es como, voy a hacer una obra súper política y súper crítica, pero financiada por Fondart o financiada por este otro. Que también puede ser, que yo también he sido parte de procesos que son así.**

Sí, es como la eterna lucha de qué es ser consecuente o no. O cuándo uno es consecuente o no. Porque yo a veces digo, pucha, si puedes usar el Fondart para poder colocar el discurso, o en disputa de que quieres ser tú antisistémico, la raja si te lo aceptan. Pero ahí uno tiene que pelear, tiene que defender sus lugares.

No sé, por ejemplo, yo acepté el 2019 dirigir en el San Ginés, que era una muy buena oferta artística y una muy buena oferta económica. Pero sí, lo que yo luché, fue contra la estética del teatro comercial del San Ginés, y mi pelea no estuvo puesta en la obra porque la obra era lo que era, y era buena igual, era un buen texto, era "La verdad" de Zeller, tenía un buen elenco. Pero mi pelea, con la Cata Devia, fue no al sillón, no a la pared, no al decorado, no a esto, la cosa se hace como nosotros queramos, no. Dos micrófonos y una silla, y ese es el lugar, austeridad, porque le vamos a dar importancia al mensaje de la obra, no al resultado de la obra. Y logramos dirigir esta comedia desde un lugar político también, y por momentos el público se ponía en disputa. No solamente era un resultado de reírse, sino que la gente reflexionaba y decía, mira, están poniendo en disputa ideas. Y creo que ahí es donde uno dice vale la pena aceptar esta pega. Porque si no, y entras solo por las lucas, y entras a hacer lo mismo que uno critica, creo que ahí está la transa. O sea, es mi explicación. Puede que otra persona diga lo contrario, que está bien, pero encuentro que sí, yo estoy muy tranquilo de haber dirigido en San Ginés, porque siento que no transé mi lugar político, estético y ético en la obra, por ejemplo. Qué hubiera pasado si hubiera hecho, cuando me dijeron... porque fue

así, llegaron y dijeron "ya, este es el canje que tenemos con muebles no me acuerdo". Y dije "sácalos todos y llévatelos para la casa porque no los vamos a usar". Y fue como "¡pero cómo y la huevada!". Y fue una gran pelea, porque era una obra que había hecho todo el mundo, entonces como que la replicaban. Y yo como que no, la vamos a hacer con una silla y dos micrófonos, porque vamos a secuenciar esto, porque nos interesa otra cosa. Y, finalmente, fue una gran pelea que la ganamos, y ahí hay una lucha política también, que es subterránea y que nadie se enteró.

**Porque es una lucha política que se da en los modos de producción, que es súper interesante también.**

Sí, entonces uno se queda como que "ah, este huevón se vendió porque está en San Gines". Pero, claro, ahí es de uno no más. Uno dice "pucha, quizás piensas tú eso, pero yo siento que no lo hice, porque en San Gines mostraron una obra que no habían hecho nunca antes", por ejemplo.

**Oye, y para ir cerrando, la última pregunta que se me quedó en el tintero. Que, bueno, nosotros en la investigación hemos visto que a principios del siglo XX, después en los '60, en los '80 con la resistencia a la dictadura, el teatro político y las personas que estaban haciendo teatro político estaban como aunadas, como... no sé, en los '60 en generar conciencia de clases, luchas políticas, la resistencia y todo. Y que en los 2000 en adelante como que se diversifican los temas. Entonces tenemos al Ernesto Orellana tratando temas de identidades, sexualidades, otro Rodrigo Pérez que trata más memoria, no sé, no sé si lo ves así. ¿Qué opinas de ese análisis? ¿O cómo ves el teatro político ahora?**

Yo creo que el concepto de lo político tiene que dialogar con las diversas etapas de la historia, y estamos en una época posmoderna, si no me equivoco, todavía. Y desde ese lugar es todo, un gran meta relato no existe, entonces existen micro relatos, que es el del reflejo del estallido social. Yo siento que el estallido social, y que es mi análisis de porqué perdió Jadue, por ejemplo, siento que el Daniel leyó mal la cosa, creyó que era un estallido social de izquierda. Y yo creo que fue un estallido social neoliberal, fue un estallido de gente neoliberal, de cabros neoliberales, de cabros que quieren seguir teniendo acceso a internet, a cosas, pero que

tienen necesidades, que es, por último internet gratis, o lo otro, las pensiones, porque ya no hay un relato homogéneo de una sociedad, porque esa sociedad no existe, la rompieron.

Entonces creo que en el teatro sucede lo mismo. Creo que hay un universo de teatro político, pero con muchas variaciones. Y ahí creo que todos cabemos en ese lugar. No sé cuándo fui a ver “Invasión”, por ejemplo, con todo ese desenfreno y exacerbarlo que hace el Ernesto. O lo que hizo el Marcelo ahora con el “Proyecto Diablo”, también. Lo que hace la Pati, son cosas que son muy distintas, lo que hago yo también es muy distinto, o lo que hace el Tomás Henríquez, que son cabros más jóvenes, o los cabros más jóvenes que van saliendo de las escuelas y también hacen otra cosa. O lo que hacen también, por ejemplo, lo que hacían La Niña Horrible también lo encontraba profundamente político, por ejemplo, desde otro lugar, un lugar que quizás va en contra de todos los cánones historiográficos o teóricos. Pero también hay un lugar ahí, de qué se instala, de dónde se instalaba, el por qué se instalan las cosas, y que va desde los orígenes. Lo que decía de este caso, para mí es profundamente político que un cabro que quiso ser futbolista, que estudió en una escuela donde tuve que más encima egresar de nuevo para tener un título en la Mayor, esté trabajando en la Chile. Creo que eso es, también, profundamente político, y tiene que ver con un viaje. Porque el trabajo para llegar allá es súper político, como que eso me pasa.

Y, bueno, para responder la pregunta, creo que todos los conceptos, todo el teatro que se está haciendo hoy día, que trata temáticas orgánicas, formas de entender la entidad política, es parte del teatro político, o de lo político, porque el contexto general que es la sociedad neoliberal, sostiene eso.

**Súper. Está bonito de las entrevistas que estamos haciendo, la diversidad de posiciones o de posturas. Cuando pongamos todo junto, porque la idea es hacer como la historiografía del teatro político, la idea es hacer una especie de mapa, o de algo visual, donde estén todas estas diferentes posturas, que estén todos al mismo tiempo. Va a estar súper bonito, ver cómo esto se va complejizando y va creciendo también, porque obviamente una investigación no abarca todas las voces.**

Sí, obvio, o sea que en el fondo tu investigación abarca una generación, la generación que básicamente nació en la dictadura. Ahora, va a ser bonito ver después cuando pase, y estos cabros que nacieron en democracia, o los que nacieron ahora después, ya con el estallido, porque se ven hartas cosas, yo trato de ver hartos teatro, veo mucho teatro, y también he tenido suerte de que a veces me llamen para trabajar en salas pero para seleccionar los proyectos,

entonces veo mucha obra joven y es súper diverso todo. Es muy diverso, y siento que desde ese lugar es respuesta a un sistema de arriba, que es así de fragmentado.

**Súper, muchas gracias por tu tiempo, estuvo interesante la conversación.**