

Resumen Entrevista a Aliocha de la Sotta, directora de la compañía La Mala Clase, quien conversó sobre no sentirse haciendo teatro político por el circuito de producción en el que se inscribe y sobre hacer teatro para un público escolar. También del estallido social y el impacto que tuvo en el quehacer teatral.

¿Defines tu trabajo como teatro político? ¿O cómo lo defines?

Yo creo que no, pero creo que no porque, últimamente, los últimos tiempos se ha nombrado tanto, que siento que ya ni sé qué es el teatro político. Como que sé, cuando uno repite mucho las palabras, hay un sentido que ahí ya se perdió, por lo menos. Entonces, no, no lo definimos como teatro político. No sé tampoco si lo definimos como compañía, igual después les voy a mandar el link de un libro que nosotros escribimos después de... se los voy a mandar el link, porque ahí hay todo un trabajo donde ahí hablan todas mis compañeras del Teatro La Mala Clase. O sea, no soy solo yo la que habla en el libro, sino que es una investigación con respecto a los últimos diez años de la compañía, desde el 2009, desde la “La Mala Clase”, digamos, hasta “El Dylan”, alcanzó a estar en ese libro. Y ahí hay, no sé si hay definiciones, porque tampoco no es ni político, ni moral, ni épico, ni nada. No sé bien qué nombre, si decíamos que hacíamos teatro para estudiantes o teatro para adolescentes, o teatro para comunidades escolares, yo creo que todo eso hace más sentido, porque es súper concreto y es súper real.

Decías recién, que es como un sentido que se perdió, ¿a qué te refieres con ese sentido?

No, porque, de un tiempo a esta parte, se nombra tanto que lo que es el teatro político, o todo teatro es político, no sé, como frase, que yo dejo de entenderla, al alero de la contingencia o de las mismas obras que uno ve y, no lo sé, no sé si tiene que ver con la contingencia. Para mí hay un significado en eso, que tiene que ver más con un espacio crítico, con un espacio fluido de crítica, más que de contingencia o de demandas concretas. O cómo doy ejemplos morales con respecto a cualquier tema o conducta humana, entonces, no sé bien, porque para ustedes ¿qué es el teatro político?

También es algo que estamos definiendo, pero en comparación a otras épocas, yo creo que es un teatro que se plantea como una disputa hacia narrativas dominantes. Por ejemplo, hay una historia oficial: teatros que buscan, quizás, complejizar esa historia oficial, proponer otras narrativas, no sé, eso como general, digamos. Y cómo eso oficial tiene incidencia en la vida contemporánea.

Claro, es que si nos ponemos a mirar cuáles son esos medios de producción, nuestras producciones están instaladas en teatros oficiales, estamos financiados por el Estado. Entonces, desde ese punto de vista, me da nervio decir qué es teatro político, porque en ese sentido somos súper oficiales. Pero, lo que intentamos, yo creo, trabajar o buscar, es que al trabajar para un público determinado, por ejemplo, porque además, con la Mala Clase hacemos obras destinadas, pero siempre finalmente, igual estamos en Santiago a Mil, igual nos invitan a otros lugares que son súper institucionales. Pero en el origen, o cuando empezamos a reflexionar sobre ciertos temas, a nosotros nos interesa poner discusiones críticas en las comunidades escolares, por ejemplo. O sea, ahora con la pandemia, nosotros estrenamos recién una última obra en Santiago, en el GAM, que se llama "El Nudo", que fue a partir de reflexiones que surgieron a partir de "El Dylan", pero no hemos podido tener funciones para escolares porque la pandemia no nos permite esas funciones que tuvimos mucho antes, seiscientos cabros, con sus profesores, en una sala, hablando de temáticas, y hablando sobre educación, y sobre el género, o qué es lo que es ser trans en un colegio chico. Eso no lo hemos podido llevar a cabo, pero igual tuvimos función en el GAM. Ahora vamos a estar en Santiago a Mil con la obra, entonces, no sé si hay algo que se perdió con la pandemia. Pero, en todo caso, la intención creo que es igual, poner una mirada crítica sobre algunos temas para poder discutirlos en comunidad, en ese rito comunitario que sería el teatro.

Y a ustedes les interesan también, muy específicamente, los adolescentes, la escuela.

Sí, de alguna manera el proyecto partió así en el 2009, con "La Mala Clase", y fue un poco lo que hemos seguido trabajando. Y lo que sucedió es que, con "El Dylan", a nosotros también como grupo, nos inquietaron un montón de temas sobre el género, sobre no binarios y sobre todo la falta de educación sexual, que fue algo que nos dimos cuenta, la falta de educación sexual integrada en los colegios. Hay laica y pública, y todo ese rollo. Entonces, nosotros nos metemos a estudiar esos temas. Tampoco es que sea para ellos, porque siento que también

son temas que nos interesan a nosotres y, en ese sentido, estamos con ganas de estudiar esos temas. Entonces justo vino la revolución feminista secundaria y nosotros justo estábamos en funciones de “El Dylan”, se produjeron muchos diálogos interesantes Y empezamos a hacer un estudio, nosotres, como integrantes de La Mala Clase, de cuál es la educación sexual que se impartía en los colegios. Estamos como del año 60, se sigue lo de Frei, o sea, es como, las chicas no se embaracen y cómo es prevenir el embarazo, esa es la educación sexual chilena, la anticoncepción en las chicas.

Claro, ya menos ese discurso de la virginidad.

No, es cómo evitar el embarazo adolescente, pero hay un mundo que ha sucedido hasta ahora, que tú dices, chuta, y claro. Yo siento que al mismo tiempo lo hacemos para las comunidades estudiantiles, pero nosotros igual quedamos impactados con la investigación que hicimos sobre “El Dylan”, tampoco es como algo que va para allá. Yo siento que ellos no entregan un montón de cosas y, por ejemplo, es la conciencia de la falta de educación sexual en los colegios. Entonces, yo no sé si eso es político, no sé si corresponde a eso, porque para mí lo político también tiene que ver con los medios de producción. En ese sentido, no, lo financia el GAM, el teatro de la Católica, estamos en Matucana, recibimos fondos estatales y vamos a colegios, no sé.

¿Y tú identificas, por ejemplo, otras compañías o personas que estarían haciendo teatro político?

No lo sé, a ratos pienso que hay lugares más contingentes, que hablan de la contingencia, que tampoco sé si eso es político. Hay otras que tratan de traspasar una idea súper concreta, más militante por ejemplo, pero tampoco sé si eso es político, no sé si lo militante es lo político, porque pienso en ese espíritu crítico.

Es como que se difuminó un poco. Por ejemplo, lo que estábamos leyendo hace poco sobre el teatro de los ‘60, por lo que leemos era súper claro qué era el teatro político, era el teatro que estaba apoyando a una campaña, que era la UP, era un teatro que quería salir de los teatros e ir a las poblaciones, al campo, a la gente, era como que estaban súper unidos, había un discurso, quizás, súper claro y la gente se definía: yo hago teatro político, y es el teatro que hay que hacer, cualquier otro teatro me parece burgués. Era una época también.

Claro, no podía decir eso, si hacía “Leftraru” en el teatro de la Católica en la Plaza Ñuñoa.

Hicimos una reflexión, desde que nosotros estamos estudiando, que era extraño, el teatro crítico, ese teatro que plantea alguna crítica. Es como de vanguardia, está a la vanguardia, y esa es una característica súper particular. Hay varios discursos atrás, seguramente, y súper críticos, pero diríamos, en el teatro es hegemónico, ese teatro es hegemónico. Claro, es como que disputa narrativas sociales, pero es hegemónico a nivel artístico. O sea, es el teatro de vanguardia, el teatro que se hace de moda, como que tiene esa doble... marca la pauta. Pero quizás, el teatro político nosotros lo estamos etiquetando de antemano, de esta época se caracteriza por esa...

Es que a eso voy, es más fluido, o es más líquido, en términos más posmodernos. Quizás es lo más lógico y orgánico, que esos temas más líquidos, en un espacio más fluido, donde quizás puedan caber todas esas otras nomenclaturas que dijimos. A mí me pasa que, quizás como soy más moderna, lo relaciono con los medios de producción, entonces no sé y además desconozco. Siento que también soy parte de un teatro oficial, entonces no sé. Sí sé que el Teatro El Riel por ejemplo, o lo que hace la Jacqueline Rumo con las chicas presas, o... el Teatro El Riel es el que queda allá, el que tiene ese centro cultural, ay, no me acuerdo el nombre, pero ellos trabajan con las comunidades que están ahí aledañas...

Que están en la perrera...

No, de ahí lo voy a buscar y te lo voy a comentar, que es donde estaba el Oscar Castro, El Cuervo Castro, sí, San Ramón, ellos tienen un teatro, y ahí, y ahora que él ya no está, y ellos trabajan ahí con ese territorio. Quizás habría que ir a mirar para allá, no lo sé. No, por eso no me atrevo, no, porque no, sé que trabajo medios oficiales. Entonces eso me hace, digamos, de esa mirada ortodoxa de lo político. Ahora, claro, lo que nos ha pasado a nosotros con los colegios, con “La Mala Clase”, o como traspasamos lo que ha pasado con “El Dylan”, por nombrarte alguna obra de la compañía, claro, lo que sucede ahí es la raja, porque podría ser político en el sentido que genera disputa, discusiones, encuentros dialécticos de mirada entre los profes y los alumnos. Incluso entre esa comunidad que observa y nosotros, que estamos adentro, podemos discutir, y en general hay diversas miradas. Y eso genera una mirada dialéctica sobre las cosas, y esa mirada, quizás, es más política que un teatro comercial,

porque también sé que no hacemos teatro comercial, de eso sí estoy segura. Pero creo que, claro, podríamos nombrarlo así, pero no sería un nombre que yo le daría.

¿Y por qué tomaste el camino del teatro?

Sabes qué, yo nunca pensé hacer otra cosa, esa es la verdad. Desde muy, muy niña, no tengo idea por qué, yo soy de Concepción, viví toda la dictadura en Concepción, yo nací el '72. Entonces mi vida fue vivir en dictadura, y yo creo que en Conce había una cultura off. Bueno, mi familia es de izquierda, entonces había un recorrido off, de resistencia a la dictadura. Desde que yo tenía seis, siete años iba al teatro y tomaba talleres de teatro y salí del colegio, y dije, yo voy a estudiar teatro. Y me fui a Santiago, después me fui a estudiar, me vine a estudiar acá a Bélgica, nunca pensé hacer otra cosa, la verdad.

El trabajo con La Mala Clase, por qué te interesaste en estos temas, por qué no accedieron, ponte tú, a otro tipo de obras, estas comerciales, o lo que sea, sino que elegiste disputar estos temas de educación sexual, diversidad sexual, educación. ¿Por qué llegaste a eso?

Yo creo que, primero, había un rollo mío, y yo también soy profe, la educación a mí me..., la posibilidad de estudiar en muchos lugares me transformó, por supuesto, la mirada. He estudiado hartito, porque después hice la licenciatura de arte en la Arcis y magíster en práctica artística contemporánea. Y así la educación, el poder viajar acá y estudiar acá en Europa. Seguramente me entregaron mucho afecto y mucho amor a mí, como profe, y yo quedé como prendada de eso. Y en el caso de "La Mala Clase", también tenía que ver con una época un poco, media dark, siento yo, del teatro chileno, donde había muy poco público, donde la gente no iba mucho al teatro. O los que íbamos al teatro éramos lo mismo de siempre. Entonces ahí surge este rollo de captar audiencias y, también, la conciencia del teatro escolar que se entregaba, que a nuestro juicio era muy formal, muy de mala factura y era un espacio demasiado estresante para, justamente, generar ese espacio fluido de discusión y de rito comunitario que es el teatro. Fue el Teatro Nacional Chileno el primero que nos brindó el apoyo, porque ellos tenían la figura del teatro para atrapar colegios, le decían todos, y eso era muy mal mirado, era como un poco... pero qué es eso, obras muy lecturas obligatorias, y en un momento fue como, agarremos espacio, agarremos ese sistema de producción que tienen, porque hay un sistema inventado muy precario, lo que existe, dijimos, hagamos eso, pero

hagamos obras hoy, no hagamos más Moliere, no hagamos más el “Mío Cid Campeador”, no traspasemos esos contenidos obligatorios de la lectura. Cuestionemos eso, y yo creo que fue puro bienestar, pura alegría. Bacán este lugar, que lo pasamos súper bien, y pasaron muchas cosas intensas, desde “La Mala Clase” en adelante, todas las obras siempre nos dan sorpresas también a nosotras.

Les tocó el 2011 ¿o no?

Lo que pasa es que “La Mala Clase” se estrenó el 2009, pero estuvimos en temporada seis años. Entonces, después todos decían, ah, es en respuesta al 2011. Pero, en verdad, en el origen de nuestra creación, era en respuesta al 2006, cuando la Concertación traiciona al Movimiento Estudiantil, se toman de las manos y dicen, vamos. Es esa traición, es, en el fondo, la traición de la izquierda hacia el compromiso de desmunicipalizar la educación. Solo que, como se estrenó el 2009, pero seguimos en temporada hasta el 2015, se asocia al movimiento estudiantil, pero en verdad, “La Mala Clase” es respuesta a lo anterior, a la no respuesta de la democracia.

¿Y cómo te posicionas como directora frente a esta época o contexto social que vivimos?

Chuta, me posiciono en la calle no más, yo. No me interesa hablar del estallido, como que me posicioné en la calle. De hecho, era de las que pensaba que había que cerrar los teatros, y que había un momento en que surgió esa disputa, y estaba con una obra en la Finis, que hicimos con el Lucho Barrales, y estaba la discusión. O paramos el hueveo, y los viernes y sábados hay función, o no. Pensaba que no, me sentí muy... yo, como todas las personas, me gustaba estar ahí, y no en el teatro.

Ser una más.

Sí, absolutamente. Y después nosotros estábamos ensayando, de hecho "El Nudo", que para nosotros es un poco la continuación de “El Dylan”, que es como nos metimos a investigar qué era realmente el patriarcado. Como que nos metimos en eso, de dónde venía, cuál era ese sistema. Ahí caímos en el relato del feminismo interseccional, estábamos en eso cuando vino el estallido, y también paramos. Y lo retomamos, porque el Bosco y la Isi siguieron escribiendo, entonces también el estallido atraviesa, de alguna manera, la obra. Pero yo creo

que más en el caos de cómo está escrito, más que en los temas, porque los temas seguían siendo los que estábamos estudiando. Yo siento que en la escritura, bueno, se llama “El Nudo”, es como un enredo total de situaciones, porque nunca lográbamos definir qué era realmente el patriarcado. Claro, hasta que dijimos, claro, es el patriarcado el que engendra el capitalismo, y no al revés, y de ahí ellos se fueron... estudiamos un montón y ellos se fueron a escribir, entonces el estallido nos pilló en ese proceso y paramos todo, y también salimos a la calle. Y cuando íbamos a retornar, vino la pandemia. Seguimos trabajando, pero nunca estrenamos, sino que hasta ahora. Este año logramos estrenar, en agosto, y que loco fue, porque volvimos al teatro justo cuando se abrieron los teatros, y también yo sentí, a propósito de lo político, lo que la gente disfrutaba en “El Nudo”, independiente de la obra, del tema, las actuaciones de mis compañeros, un poco chistosa la obra, la gente vivía con alegría el reencuentro, y toda la gente que te decía “primera vez que vuelvo al teatro después de tanto tiempo”. Que había algo que quizás eso es lo político, que hay algo que está ahí, en el presente, que son unos cuerpos, y que si alguien se para y dice arrrrg, lo tenías como una especie de equilibrio precario de la presencialidad, que es real. O sea, si alguien en el público se para y dice "oye, paren", no sé. Como para el estreno, alguien gritó “¡fuera Alessandri del GAM!”, y como que ese puro grito cambia la perspectiva de estar en el GAM, me entiendes. Quizás hay algo ahí, en lo político de esa presencialidad, del estar juntos. Ahí hay un equilibrio, hay un rito, que si alguien hace algo, cambia todo. Eso fue maravilloso, y quizás eso es más político que nada, que todas esas personas, ahí mirando algo, al mismo tiempo. O todos pensando sobre algo, o miles de maneras de pensar sobre algo.

Sobre todo post pandemia, que estábamos justamente...

Es que era la primera vez, porque nosotros, Chile, se abrió en fase 2 como en agosto, y nos dejaron entrar con treinta personas de aforo, y nosotros dijimos, hagámosla igual, porque ya estábamos hasta acá con la cuestión de no poder estrenar. Y ese fin de semana cambió, y se amplió un poco el aforo, y terminamos haciendo funciones para setenta personas, y hacíamos dos al día para poder completar ese aforo. Y eso, para mí, ha sido la experiencia más política. Pero solo porque estaban nuestros cuerpos ahí, y ver a los actores sin mascarilla, y ver a los actores transpirar, y ahí tú dices, claro, acá hay algo que se está perdiendo, no tengo nada que decir por el teatro virtual y todos ese rollo, pero sí, ahí había una ausencia y acá, evidentemente, había algo distinto, pero queremos hacer funciones para estudiantes y todo, como que...

Les falta todavía.

Yo siento que sí. Y para volver a tu pregunta, creo que el estallido, o eso, puede estar más en “El Nudo”. Más que en la temática, porque la obra no habla de eso, sino que en su escritura, en la forma en que fue escrita. Porque yo se que #cayo 22:15# y la Isidora Stevenson, que la escribieron, estaban atravesados porque teníamos que parar, porque los viernes nos íbamos a la... Es imposible que eso no esté en nosotros. De hecho, uno dormía poco en esa época, en Chile, los milicos estaban en la calle y todo, era como qué está pasando aquí realmente. Sobre todo para gente de mi generación, que fue como volver, ¿qué está pasando? Y paramos los ensayos, o ensayábamos en horarios raros, porque ya no había clases, estaba todo parado y no dormíamos, por ejemplo. Entonces llegábamos todos como... hicimos listados de cosas que sentíamos con el cuerpo, que se siente con... entonces había, no sé, un listado enorme, miedo, ansiedad, prepotencia, no sé, un montón de calificativos, y tratamos de que todo eso lo sintieran los personajes que están actuando. O sea, el estallido, yo creo, que está atravesado, pero para nada en un aspecto...

Como explícito.

No, para nada. Yo creo que está atravesado... como suplir esas necesidades de estar ahí, pero fue heavy igual. Tengo como un borrón el 2019, de hecho, o sea, el 2020, para mí del 2019 pasamos a la pandemia, entonces tengo como nublado, no recuerdo ese rango.

Entonces, ya lo mencionaste un poco, pero ¿por qué deciden armar la compañía La Mala Clase? ¿Decías que era en respuesta a esto?

Claro, yo creo que cuando hicimos “La Mala Clase”, y veníamos a cumplir esto de salir de ese teatro escolar, que nos parecía demasiado mezquino con los jóvenes, y que logramos captar un montón de audiencia y que nos fue súper bien con la obra, digamos que, de alguna manera, la obra que escribió el Lucho, las discusiones que tuvimos, tuvieron una real acogida por parte de los profes y todas las comunidades estudiantiles. Además seguimos como cinco años con la obra, y nos dimos cuenta que éramos muy felices haciéndola, además, yo creo.

Resultó algo.

¡Resultó algo, sí! Y yo creo que lo que te digo es súper real, no es algo que nosotros le demos a los jóvenes, sino que lo que recibimos de vuelta son puras reflexiones e ideas que están más allá de lo que uno puede imaginarse. Es como que esas comunidades tienen un montón que decir, hay una especie de adultocentrismo igual en Chile, que de repente escuchar a todos esos cabros, a todas esas cabras hablando, cabras de trece años que, chuta, quedabas como... Yo creo que lo pasamos tan bien, que de ahí surgió esta posibilidad, y hasta el momento seguimos.

Claro, en ese sentido, si yo te hiciera la pregunta ¿qué imaginarios buscas disputar con ese teatro? Sería como adultocentrismo, identidades sexuales...

O sea, si me lo planteas así, yo creo que es como hacer un teatro para estudiantes, pero que desalfabetice, al revés, como si lo educacional implica alfabetizar, a nosotros nos gustaba mostrar lo incorrecto, de alguna manera. Para nosotros, de hecho, "La Mala Clase", los estudiantes que aparecen en la obra eran el resultado de una democracia pactada, de una democracia neoliberal. Entonces la profesora venía a decir "yo luché por esto", por lo que ella había luchado eran unos cabros satánicos hijos del consumo, entonces era poner esa mirada crítica sobre eso. Eso fue cambiando a lo largo de cada obra, y década, año, porque el rollo trans apareció muchísimo después. Cuando el Bosco nos leyó esa obra fue como ¡oh!, la injusticia, la pobreza, o sea si eres mapuche, si eres pobre en Chile, no tienes acceso a tu equipo de educación, eres menos persona. No sé, había algo muy lo que nos mueve a nosotros realmente. Entonces no sé si hay un objetivo tan grande, pero sí lo que nos gustaba era desalfabetizar, desaprender o desordenar. Y, de hecho, lo más bacán de "El Dylan", fue que los profes nos decían "los cabros nos enseñan a nosotros qué es el género fluido, qué es ser binario, porque ellos lo viven, nadie lo enseñó". Entonces yo creo que eso ha sido lo que finalmente nos ha movido a nosotros.

Un aprendizaje también de ustedes, de una comunidad.

De hecho, yo creo que, también, por eso es La Mala Clase, es como llevar la contra, como qué es eso... pongamos en escena a ese cabro queer rechazado, buleado, rechazado y desde ahí hablemos sobre educación. Yo creo que llevar la contra es una buena palabra, una buena manera de decir.

Sí... Oye, y las metodologías de trabajo de La Mala Clase, ¿cómo hacen este taller, cómo parten?

Sí... sobre eso les voy a mandar el link, porque ahí está todo explicado en ese libro. Pero, en el fondo, lo que hacemos es que tomamos temas y estudiamos un montón, pero estudiamos con quien va a llevar a cabo la dramaturgia. Y estamos todos, muchos meses, dos o tres meses, y ese dramaturgo, dramaturga, dramaturgue, se repliega y escribe, y luego entrega eso. Entonces, en esa escritura está la puesta en crisis que el grupo ya vivió. Así lo hicimos para “La Mala Clase” con Barrales, así hicimos “Leftraru”, que lo escribió el Bosco, “La historia de los anfibios”, que la escribió Manzi y, bueno, “El Dylan” estaba escrita por el Bosco, pero había escenas que según nosotros faltaban, entonces poníamos en discusión cuáles eran esas escenas que faltaban y después el Bosco reescribió. Y “El Nudo” también fue escrito así, porque todos pensamos distinto entre los que estamos ahí. Entonces esas ideas... es interesante lo que hacen los dramaturgos, que lo toman y construyen una obra y después trabajamos el cuerpo, la voz, durante meses. Y después hacemos la obra. Son procesos largos, son súper discutidos y colectivos, encuentro yo. Pero ahí les voy a mandar ese libro por si quieren pegarle una mirada.

De todas maneras... Y en esta metodología, que dices que es bien colectiva, ¿te atreverías a definirla como política también, una metodología que busca explayar todas las voces?

Se es que definimos lo político como lo colectivo, claro, sí, absolutamente, o con algún lugar desjerarquizado. O sea, la dramaturgia tiene una jerarquía. También en el proceso tratamos, de alguna manera, de cambiar esas jerarquías, que no sea la dramaturgia, pero en ese sentido sí hacemos un teatro de texto, y eso sí puede ser súper conservador también, entendiendo las nuevas obras. Por ejemplo, la obra de la Manu, u otras obras que no tienen la jerarquización del texto dramático. Yo siento que, en nuestro proceso, puede que la dramaturgia ocupe... porque también hay un lugar importante del training del cuerpo y la voz, pero hacemos obras de textos. Y sí, eso es lo oficial, no sería lo político, pero no sé. O sea, ahora que yo vivo el proceso de la obra de la Manu, la dramaturgia... pero porque ella escribe y dirige como que tiene otro lugar que yo puedo observar. Nosotros igual, en un momento, aunque hayamos estudiado, después hecho training meses, después nos juntamos e igual ponemos en escena la

obra, sólo que es distinto porque los actores han improvisado antes también, pero es que no sé...

Como que se mezclan cosas.

Sí... no sé...

Ya, perfecto. Y esta metodología -que, bueno, después lo podemos leer en el libro-, ¿fue algo que fueron desarrollando en conjunto? ¿A alguien se le ocurrió como “trabajemos así”? ¿Cómo fue?

Yo creo que, como “La Mala Clase” fue así... de hecho, con “La Mala Clase” trabajamos las partituras físicas antes que estuviera terminado el texto, pero porque sabíamos que los cuerpos tenían que dar cuenta de una generación neoliberal y consumista, entonces hacíamos que los cabros improvisaran, cinco estudiantes en una sala. No había texto, entonces yo creo que eso nos pareció interesante, atractivo, lo pasamos bien. Yo creo que ahí está todo, como que lo pasamos bien cuando hacemos las obras, y eso, yo creo, que nos hizo seguir haciéndolo así. Pero, como te digo, “El Dylan” estaba escrito, fue un proceso distinto, “La chancha” también estaba escrita de antes. Le hacemos algunos cambios. En “La historia de los anfibios” era pura impro, meses y meses improvisando, y esas improvisaciones se graban y, después, Manzi escribió la obra. Entonces, creo que también según el texto, o la obra, o el tema, va cambiando también. Pero sí, puedo asegurar que es muy colectivo.

Perfecto. ¿Y cómo defines tu rol como directora?

Sí, yo creo que igual guío, miro de afuera, guío, pero tampoco estoy sola afuera, porque siempre estoy con los diseñadores, el músico, la asistente y la productora. Para mí, el rol de la producción es fundamental, en términos de gestión, de cómo se inserta un producto en una sociedad, nunca estoy sola afuera, entonces también eso. Sí, guío, guío las impro, pongo los temas: discutamos esto. Pero también, como improvisamos mucho, lo que aparece después es lo que los mismos actores propusieron, entonces tampoco hay algo como "tú tienes que hacer esto". No, para nada, es como más de operaciones. Como, por ejemplo, no vamos actuar ni de hombres, ni de mujeres ¿cómo se hace eso? Como, ¿qué es un cuerpo no binario? Pero los que hacen la pega son los cabros, tampoco veo las obras antes, no tengo nada de esa

capacidad, no sé nada. Sólo sé cuando los diseñadores me muestran, conversamos y tú dices “ah, bacán”, o el músico te entrega algunas pistas y tú dices, “ya, sí, por acá”, pero nunca veo las cosas antes.

No es que entregues una idea preconcebida que vaya en esto.

No, no, sólo temas, ideas, pero muy de la cabeza. Sí, bueno, creo que me interesa eno con el cuerpo, las voces de los actores. Como que me quedo pegada en eso, entonces confío plenamente en los diseñadores. Las diseñadoras que trabajan y cómo ellos exponen esos cuerpos que hemos estado trabajando antes, pero porque sé que muchos colegas que ven las obras, que saben todo cómo es. Yo no sé nada.

Perfecto, como que te sumas a un...

Va apareciendo, uno sabe lo que es justo, menos justo...

Perfecto. Oye, lo otro es esta historia del teatro político chileno. Como te lo planteábamos al inicio, estamos intentando unir estas épocas. El teatro obrero, el teatro de los ‘60... ¿Tú crees que existe una tradición de teatro político en Chile? ¿Algo que se pueda remontar a otras épocas?

O sea, me imagino que lo que hacía Recabarren lo era. Lo usaban casi como un periódico para llegar a los obreros, con respecto a contenidos políticos y sí... Ahora, yo pienso que, después de la dictadura, ese teatro de resistencia, de la gente que se queda haciendo teatro a pesar de la censura y todo. Pero claro, ese rollo como de Griffero, que en el fondo las vanguardias llegaron a Chile, y ese no querer hacer teatro sobre Pinochet, como que hay una generación entera que renegaron de ese rollo. Ahí hay más un quiebre, que está ese teatro ochentero que renegó de todas esas otras estéticas, que usa estéticas más foráneas.

Así como en los ‘90.

Claro, porque Griffero estudió en Europa, Alfredo también, el Rodrigo también, Andrés Pérez trabajó con la... O sea, yo creo que ahí hay una mirada foránea, que yo creo que viene a poner una mirada crítica sobre lo hecho anteriormente. Y, claro, si ponemos una mirada...

pero también ahí es interesante, como una fractura, los medios, el soporte escénico se transforma tanto que yo no podría decir que eso no es político. O sea, yo vi en los '90 "Éxtasis", de Ramón Griffiero, que él puede decir que eso no es político, que él era la vanguardia y todo, pero ver eso para mí sí tuvo un sentido súper político con respecto al teatro. O sea, escenas de homosexuales en el teatro, para mí, que venía de Concepción, de un teatro súper anti dictadura... Sí, para mí sí es político. Quizás Ramón se muere si yo digo algo así, pero a mí me transformó la vida. O las obras del Alfredo, "La manzana de Adán", para mí sí fue súper político.

En cuanto a una forma de apertura...

A la transformación de mi cerebro sobre ideas y maneras de hablar de la dictadura. Porque "La manzana de Adán" también habla de eso. Sí es la persecución. Entonces tú dices, aquí esto es hiper revolucionario, porque lo que ellos transforman son los mecanismos, las operaciones escénicas. Y para mí eso sí es político, aunque no toque los temas contingentes, me parece tremendo. O esto del teatro circo, o sea ese poder colectivo de las obras del Andrés, o del circo teatro, de volver a juntar a la gente en comunidad en una carpa, eso es súper revolucionario. O sea, lo que se vivía ahí, estar sentado cuando daban los Shakespeare, me acuerdo, estabas seis horas sentado en el teatro y comías choclo con mantequilla en una carpa con mucha gente. Y eso a mí me traspasó sentido de comunidad, que a mí me parece sumamente político.

Perfecto.

Entonces, debe existir esa tradición. Quizás hay un gran pudor entre nosotros mismos a nombrar las cosas así, porque en algún momento fue como, ya, olviden, hay que salir adelante, hay que mirar hacia el futuro, no mirar hacia el pasado. Pero también tú ahora miras las elecciones en Chile y dices, chucha, ¡no cambió nada! ¡Qué fuerte! Como de nuevo dividido en dos: la izquierda, la derecha... "la izquierda", porque la socialdemocracia. No sé, quizás hay un pudor, hay un velo, como dirían en esa obra, como para poder nombrar esas cosas. Pero yo creo que debe existir esa tradición. Yo no lo sé. En mi vivencia, claro, viví en Concepción y vi ese teatro oculto y clandestino, y también los teatros que se hacían en los partidos políticos. Todo eso yo lo viví en Concepción, que era militante y todo, pero para mí

eso es igual de revolucionario y de resistencia que esos encuentros comunitarios en el teatro Esmeralda, por ejemplo.

Por ejemplo, posterior al '90, 2000, que es la época... ¿tú crees que hay un retorno de ciertas temáticas en la escena también?

Sí. Calderón habla del Frente, a su manera, desde su lugar, eso está situado, y aparecen esos personajes con capucha en el teatro de la Universidad Católica. Eso es real, lo que uno pueda desprender de eso, las preguntas que tú te hagas sobre eso... Pero yo creo que sí hay una mirada, y que sí se ha vuelto a hablar. No he visto la última obra del Ernesto, pero el afiche es dignidad. No tengo idea qué mirada o qué vuelta, porque no la alcancé a ver porque yo estaba de viaje acá, pero pone a "Los invasores" de Wolff, y yo creo que sí hay una temática.

Es que era tan loco, también, la estética en el estallido. Tengo como una imagen -y a propósito de que ustedes estaban acá-, que estaba llena de milicos, el metro estaba cortado, yo vivo en Irarrázaval, bueno, en nuestro edificio tú mirabas del piso quince y pasaban las tanquetas por Irarrázaval, y pasaban los locos del camión de la basura con Víctor Jara a toda raja, "El derecho de vivir en paz", la gente ponía Quilapayún y abría las ventanas. Y tú decías, estamos en el 2019 y esa estética persiste, pero en Dignidad se mezclaba con los otakus, con la tía Pikachu, con huevones disfrazados, con las chicas feministas, con las huevones más queer, ahí hay una estética que yo me imagino que se va a traducir en algo. No sé si ahora, pero posteriormente, yo creo que sí. Ahí pasaron cosas muy interesantes, la gente seguía cantando "El baile de los que sobran", pero disfrazados de Superman, de Spiderman, entonces... o gente vestida como la Matthei pintando las murallas. O sea, había algo entre carnavalesco, había algo nuevo, pero igual había un pincelazo de Víctor Jara, de Quilapayún, no sé... Fue una locura, yo creo que ahí hay algo que todavía no está reflejado. Pero digo, no he visto últimamente... ¿Qué vi? He visto danza.

Como que tengan eso...

Pero es que ya trabajar con el cuerpo me parece tan fuerte.

Sí.

Entonces, yo creo que los 2000, sí, esos temas están, esos temas persisten, o también hay, no sé, el Trío Teatro Banda está buscando sobre la colonización, o sobre Chile. ¿Qué es Chile? ¿Qué es la identidad?

A mí me parece súper interesante, de un momento a otro, la emergencia de muchos lenguajes, que cuando yo estudié teatro eran pocos. Y cuando salgo, años después, como que después florecen las formas variadas...

Bueno, de ustedes vi la obra de las chicas, no recuerdo el nombre, pero la vi. No vi la última, entonces yo creo que sí... Es que, no sé si podría ser de otra manera, eso es lo que me pasa. Pero también existen los musicales, el teatro comercial, existen otras cosas también, pero se diversificaron los lenguajes, las nomenclaturas, las operaciones escénicas, pero creo que, bueno... Lastesis, que son una performance, pero que lograron despertar al estallido cuando estaba decayendo en noviembre, post acuerdo institucional del 15 de noviembre. Entonces, sí, tiene lectura. De hecho, de eso hablábamos ayer. Estaban las chicas acá y yo decía, claro, el estallido tuvo un momento octubre-noviembre, el 15 de noviembre se firma el pacto y yo siento que eso decayó, venían las fiestas, Navidad y Año Nuevo, que ya tú sabes lo que pasa. Y ellas lograron, con “Un violador en tu camino”, inyectar una energía nueva.

Y mundial, también.

Y mundial. Y con algo que venía del 2018. O sea, también digo que no hubiese habido estallido si no hay revolución feminista un año antes. Hay muchas cosas que yo creo que van a seguir sucediendo...

Se va entrelazando. Es bonito eso, lo que dices, eso también de la estética de los ‘60, quizás, que de alguna manera aparece ahora.

A mí me llamaba la atención mucho que todos bailaban Víctor Jara o “El baile de los que sobran”, pero como monos japoneses. Era todo muy delirante, y lo más bacán era que estábamos todos ahí. Gente, no sé, yo no compartía con tantas personas hace mucho tiempo, y también eso sentí: yo pertenezco a esto, me sentí parte de esto, que yo había nacido para esto, y que este era mi lugar, y que eso tenga también una identidad con mi país, que siempre

he sido como un poco amarga. Bueno, Cristián, me conoces, como un poco escéptica, pero para mí fue súper importante.

Muy significativo.

Sí.

Bueno, aparte de lo que venías nombrando, de Ramón Griffero, de Andrés Pérez, ¿tienes otros referentes de la historia del teatro chileno que te hayan marcado, o que te influyeran? Sea bajo la etiqueta de teatro político u otro.

Lo que pasa es que yo estudié desde muy pequeña en Conce, entonces para mí lo que hace el teatro del rostro, que es teatro infantil para niños, pero porque yo era una niña, yo siento que todos los talleres que yo tomé con ellos marcaron mi vida. Esa pregunta que tú me haces, yo nunca pensé en hacer otra cosa, y claro, yo estudié y ellos fueron mis profesores, el Rodrigo, el Alfredo, el Ramón, entonces... Pero también lo que hace la Verónica García-Huidobro, siempre me pareció importante, porque me entregó una mirada, que es la educación, y también la considero muy importante en el teatro chileno. Y yo después estudié en Europa, entonces también tengo la influencia de mis profesores acá, porque yo estudié en un conservatorio de actuación...

En Bélgica.

Sí... Entonces, ese conservatorio me entregó lineamientos muy concretos con respecto a la actuación: el cuerpo, la voz, las jugadas, como las nomenclaturas escénicas de los actores y las actrices. Y después estudié en el Arcis, entonces también estudié teoría. Siento que soy muy mis profes, igual, no puedo no ver eso.

Claro... A mí, por ejemplo, me pasa con Brecht.

Sí.

¿Qué es Brecht? ¿Cómo lo interpretaste tú, desde tu lugar creativo?

Es que a mí me pasa con Brecht, a propósito que ayer nos fuimos a sacar fotos, es la mirada... es cómo el marxismo también es una manera de pensar, que tiene que ver con la contradicción inevitable con cada idea que aflora. Entonces, claro, como yo estudié con un gran profesor en Alemania, y en la Universidad de Chile todavía existía, porque yo ya no sé, en las escuelas ya no existe Brecht, como que tiene otro nombre, o vanguardia, o teatro político, entonces para mí era entregar algunas técnicas actorales súper concretas de actuación y cómo tomar el marxismo y traspasarlo, de alguna manera, a la manera de reflexionar escénicamente. Yo creo, creo que esa era la manera de abordarlo.

Pero en la Chile era más formal, porque había que estudiar la dramaturgia, había que estudiar la biografía de él, había que estudiar la historia. Yo no sé si eso todavía existe, yo me fui hace rato de la Chile, pero creo que eso ya cambió, todos ya hicieron cambios en sus mallas curriculares. Pero, para mí, por lo menos era eso, aunque en la Chile era más formal lo que te pedían desde la malla.

Me quedan dos preguntas. Mira, esto está muy a nivel de borrador, pero estamos haciendo un diagrama, que lo vamos a trabajar con una diseñadora.

¿Esto es lo que me habías contado?

Claro, pero esto es, en el fondo, una línea de tiempo que nosotros... Esto es a nivel de borrador de nosotros. Entonces estamos en esta etapa uno, que hablamos harto del teatro obrero, decimos que hubo un sismo porque jugamos harto con esto de la cartografía, palabras como sismo y ley maldita, que de alguna manera perturba esta escena y hace que tome otra forma, que se retraiga etc.

Después, en los '60, otro apogeo, con la unión de los teatros universitarios con los teatros de aficionados. Dictadura: otro sismo. Y aquí no es que deje de existir el teatro político, sino que toma otras formas de resistencia, quizás, ocultas... Claro, en el fondo es que estos espacios son más públicos, estos son espacios más privados... Y pusimos la época del teatro político contemporáneo del 2000 hasta el 2019. Y pusimos el estallido porque sentimos que algo pasó, y no nos da para poder estudiarlo, y que está todavía en proceso.

Entonces, la idea es, justamente, con todas las entrevistas, poder entender esta escena. Igual es una pregunta difícil, que nosotros todavía no sabemos cómo abordarla... Lo que nos interesa, porque estos dos momentos, o sea el teatro obrero y de los años '60 es

que ya hay más investigaciones, se ha logrado recopilar muchos más antecedentes, se han trazado, de alguna forma, caminos. Falta todavía, seguramente, desde apuestas más subjetivas, no el teatro oficial, sino el teatro del pueblo, teatro... falta construirlo, lograr visualizar la complejidad del momento, y del ahora, ese...

¿Pero el ahora es esto para ustedes, o es esto?

Esto es el ahora, el estallido social marcaría otro... Algo que genera un cambio.

¿Y qué quieren comprender de esto?

Qué características tiene, a diferencia de esto, por ejemplo, las trayectorias.

Ah, pero yo pienso, por ejemplo, que una diferencia entre esto y esto es la jerarquización del texto dramático. Donde, por ejemplo, acá siento que el dramaturgo es la persona y, digamos, segmenta en escenas los textos. Y yo creo que acá hay una manera distinta de operar, que el texto aparece después. Entonces, quizás, hay una mirada más importante del director o directora, o de los performers, o de las compañías. O sea, para mí es súper diferente decir "vamos a montar esa obra", a decir "vamos a iniciar un proceso para construir una obra dramática". O sea, hay una manera de operar, una desjerarquización, donde el texto dramático y la figura del dramaturgo se pierden.

Y también al interior de esto, podría haber un cambio donde el director o la directora tiene otro camino distinto, donde los colectivos son más importantes, hay mayor transversalidad, donde los procesos son más largos, entonces... Y lo otro, también, es que hay más plata. O sea, con la democracia y con Bachelet dos en adelante, yo siento que igual hay una apertura, o sea, hay más posibilidades, hay más compañías jóvenes. Me imagino que también las escuelas de teatro engendran un montón, la gente se va a regiones. En un momento no hay teatro en regiones, todo sucede en Santiago. Eso cambia, hay un montón de gente en Concepción, hay un montón de gente en Antofagasta, en Coquimbo, hay escuelas de teatro nuevas en Temuco, Puerto Montt, Puerto Varas, y eso también me parece importante, que se haya, una suerte de descentralización, y yo creo que eso tiene que ver con la democracia y su última etapa, donde, efectivamente, creo que tenemos más posibilidades.

Claro, como que cambia ese modo de producción.

Exacto. Y eso no es menor, veo que es súper importante también la descentralización y la figura del dramaturgo, que no es la que manda como antes.

Y en cuanto a temáticas que se aborden acá, por ejemplo, si te atrevieras a decir alguna.

Ah, chuta, claro quizás, no sé... Pucha, yo soy buena para ir al teatro. De hecho, yo fui directora de la muestra de dramaturgia el 2016-2017, entonces me leí doscientas obras de teatro, todas las que postulaban. Y el tema mapuche es un tema. La mayoría, ya no sé cuántas hablan de eso, la dictadura, la educación, mujeres: las nuevas miradas sobre el feminismo es un tema... Claro, ahí hay una diferencia con respecto a lo otro. Pero eso lo digo porque como me leí doscientas obras, entendía más o menos. Y estas obras son de todo Chile. Lo digo porque directora de la muestra de dramaturgia. Pero, para mí, la dictadura en esos textos, y el conflicto del Estado chileno con el pueblo mapuche, es un tema. Y la educación, y las mujeres.

Y ya para cerrar... ¿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?

No lo sé. Después, realmente, de lo que pasó, o sea, tú dices, después del estallido, que hubo... cómo puede ser, si volvió a morir gente, cómo puede ser lo que pasó, y que así y todo a nadie le interesa ir a votar, o la gente no cree en ese espacio político. Y, en ese sentido, claro, es como volver al inicio, de que lo político sí debiese estar fuera de los espacios oficiales, en ese caso. Pero no sé. Yo creo que habría que partir en los colegios, más que el teatro en los colegios, como en los colegios mismos. En los jardines infantiles de vuestra hija, quizás hay más posibilidades de que las cosas cambien, más que en un teatro. Lo que pasa es que, el teatro, y esto es una idea súper personal, nos transforma más a los que lo hacemos. Como que siento que yo soy mejor persona después que hago teatro, pero no sé si eso sirve para cambiar el mundo, ojalá, ojalá.

No sé si tienes otra pregunta.

Gracias, muy bonita conversación