

**Resumen** Entrevista a Patricia Artés, directora teatral que trabajó en la compañía Teatro Público. Patricia reflexiona sobre ser parte de una tradición de teatro político, que es muy específico, y que tiene que ver con la movilización de sus mensajes. También sobre lo fundamental que es instalarse territorialmente y sobre su rol como creadora a la vez que investigadora.

**Entonces, para partir, ¿defines tu trabajo como directora como teatro político y por qué?**

Sí, lo defino como teatro político, sobre todo el trabajo que hicimos con Teatro Público. Porque para mí es como, o sea, no dividirme a mí misma, porque sin duda lo que pasó con Teatro Público fue absolutamente determinante, construyó lo que después de que Teatro Público ya no existió, seguimos articulando, por que somos amigos igual todavía. Pero después, cada uno en sus vidas, yo creo que sí, las herramientas se dieron de ahí, y creo que, efectivamente, sigo como en el teatro político. No sé, si con esa especie de militancia absolutamente demente y emotiva y afectiva que tuve en Teatro Público, porque el contexto es otro, porque yo estoy también con otra experiencia etc. Pero sí me sigo posicionando desde ahí, no sé si con la demencia, porque también yo en un momento, y cuando estábamos en Teatro Público, y bueno, yo también fui la que, cuando me fui a España, fui la que contacté con César, que después yo traje a César a Chile, y luego su libro se ha difundido montón, que es súper loco igual. Eso como de... historiográficamente, si uno lo leyera, digamos, cómo entró esta definición de teatro político de César de Vicente.

O sea, yo creo que eso fue súper importante, como para la conceptualización. Yo en ese momento no, por ejemplo, la propia práctica de Teatro Público no la definía como teatro político. Yo no sé si alguien acá se definió tan así como teatro político, o se hablaba de teatro, si uno podía decir, o todo el teatro era político, o teatro crítico, además. En ese momento tampoco es que existiera tanto así tal cual, que se pusieran en escena los problemas de clase. O sea, yo te estoy hablando de 2010, antes del 2010 también. Como eran súper pocas las propuestas... de hecho, cuando nosotros empezamos con "Desdicha obrera" el 2007, nosotros éramos como los pendejos panfleteros. Puede que ahora no existiría, perdón, no se si todo esto, estoy hablando medio...

**Da igual, está bien.**

Ya, no es para todo el mundo, ya... Quiero decir, que eso ahora no existiría, nadie lo diría; si alguien monta a cabros jóvenes en una obra de Recabarren o Eusebio Hernández, como oh, ¿y esto de dónde salió? No, porque ahora todo es como lo contrario, como qué raro que no seas político, no sé cómo... ¿me entiendes? Como que yo creo que igual hubo un cambio.

**Un cambio como de los inicios del 2000 y después del 2010, digamos.**

Sí, todo.

**Ya.**

Nosotros, nuestro primer estreno, fue del 2007, y eso se notaba. O sea, era distinto a hacer una obra de Recabarren. De verdad era como ¿y estos de dónde salieron?, los trasnochados de los setenta. Si eso se sentía, igual, era otra apuesta, otra, porque lo dominante eran otras políticas, que a lo mejor también se pueden definir en una investigación desde lo político, lo que sea. Pero como que instalara de frentón un problema de clases, ponte tú, como lo pone “Desdicha Obrera”, no era así, era todo más poético, bueno, en fin. Y entonces, el 2011, después de “Celebración” y como, no sé, obvio que estaba leyendo más cosas, de manera hartito más autodidacta, de lo que me enseñaron en la escuela, como se comprendía Brecht, o como llegué a lo mismo de grabar. Eso fue porque yo agarré libros, nunca me enseñaron nada de eso, en la escuela de teatro no pasan esas cosas. Y de puro inquieta, con la tradición de izquierda y tratar de entenderla teatralmente, y de repente me encuentro con este programa de este curso de teatro político y práctica de teatro político. Entonces dije, tengo que ir a eso, o sea. era como todo, era como un índice del libro de César. Y ahí yo dije, bah, ¿quizás esto que estamos haciendo es teatro político? Cómo definir algo, teatro político, y, claro, ahí yo llegué. Bueno, estudié, hice muy buena onda, fue un encuentro muy, muy bacán, muy intenso intelectualmente, y también afectivamente, con César y a él le encantó el trabajo del Teatro Público, y a mí me encantó su rollo teórico, y ahí enganchamos mucho. Por eso después todas las venidas para Chile.

**¿Y eso qué año fue? ¿El viaje a España?**

Eso fue el 2011, 2011...

**2011, perfecto.**

El 2012 ya vino la primera vez César a Chile.

**¿Y esa vez que vino a Chile, hicieron u organizaste alguna conferencia o encuentro?**

Sí, organizamos coloquios en Valparaíso, en la Mayor, y tengo entendido que ahí fue cuando hizo un, no sé si fue esa vez o la otra vez, hizo un seminario en la Mayor también, un coloquio. Otro coloquio en Valpo, o en la Chile, en un contexto de un doctorado de estética, tengo entendido que parece que algo así. Mauricio Barria organizó. Y después vino otra vez, también con organización mía, y después vino otra vez con una persona que conoció en Valparaíso, que es la Miriam Espinoza, que hace teatro más popular, pero también teatro político. Es alguien que no es muy visibilizada, pero la Miriam hace cosas súper territorialmente, en cerros, es super de izquierda.

Bueno, eso es lo otro, como sin miedo a decirse de izquierda, no como una trinchera no más del arte. A eso voy también con que había una cuestión bien definida, o que uno empezaba así como medio a estar media desfasada de la época, no sé. Entonces sí, me definí así de teatro político, de esto que plantea César, un tipo de producción teatral que lo que le interesa es, justamente, poner en escena las relaciones de poder, tomar el poder como problematización. Por lo tanto, no es un estilo, son formas productivas, por eso que no es una obra calcada de otra. Eso es lo que yo creo que guió todos los trabajos de Teatro Público y, de alguna manera, también lo he hecho por el Teatro Público, también.

**Perfecto. ¿Y cuáles son las especificidades del teatro político? Según tu experiencia y definiciones...**

Es que las búsquedas específicas yo creo que son múltiples. Lo que pasa es que, efectivamente, sí, sin especificar, porque no existe el concepto del universal. O sea, tú tienes que, básicamente, estudiar un problema político en el que tú puedas identificar y puedas hacer una especie de hipótesis o tesis respecto a cuál es el problema de poder que se está poniendo en juego ahí, cuáles son las relaciones de dominación. Entonces, ponte tú, en mi caso fue en

su momento, sí, “Desdicha Obrera” era de Recabarren. Bueno, qué se ponía urgentemente ahí, el problema de clase. Y además eso se representaba a través de la relación de una mujer con su patrón, por lo tanto, la relación también de la apropiación del cuerpo en términos sexuales, bla bla... Luego “Mericrosmas Peñi” era, efectivamente, el conflicto mapuche. En realidad el conflicto del Estado chileno con el pueblo mapuche. “Celebración” era la tesis de que la historia de Chile no la han construido los héroes, si no que los anónimos, en pleno contexto del bicentenario. Bueno, Nuestra América también, como de que Nuestra América es un invento, que nunca fuimos conquistados, etc. Y luego otra, que es una obra del 2014 donde en el fondo pusimos los principales problemas del feminismo, y como en capítulos de, claro, cuáles son esos. O sea, sí, los principales problemas en tanto denuncia, pero también de construcción del feminismo. Entonces, ponte tú, tratamos de casarnos, entre comillas, ya estábamos leyendo la Federici en esa época, con definiciones respecto al patriarcado, problematización del cuerpo, de la familia como institución, etc. Y luego “Resistencia”, que fue la obra menos más rara, yo creo, pero que era una obra que igual hablaba de un tiempo como hoy, de las resistencias de los pueblos del mundo frente a esto de la globalización, de las prácticas del capital, y coloniales etc. Y luego, bueno, hice otra obra, hice unos otros trabajos, pero también con esto nuevo de la Venda Sexy, que es una problematización, justamente, respecto al problema de la memoria y el poder que se instala ahí, y la tríada entre memoria, feminismo y derechos humanos ¿no? Que es una cuestión bastante problemática, donde también hay ejercicios de poder, como la neoliberalización de la memoria. En fin, esos han sido como temas súper...

**Oye una pregunta que me quedó de lo que me contabas, de la venida de César antes, ¿por qué crees que fue tan importante la ida de él? Como que marcó un hito.**

Porque yo creo que lo que trabaja César, y su aporte, porque es muy interesante lo que él hizo en su libro, su investigación en general, porque, por un lado, él plantea cuestiones históricas, tanto filosóficas como estéticas, y también de procedimientos. O sea, hace un recorrido histórico, hace una genealogía, habla en términos filosóficos desde el marxismo, por supuesto, porque de ahí se construye esa propuesta estética. Y luego da ejemplos de procedimientos dramaturgicos. Entonces, yo creo que eso. Y, además, no sé si existe algo tan contundente, y como ustedes mismos también están trabajando, hay una tradición que ha sido cortada. De alguna manera uno siempre se ha sentido que es más, que es menos, en un espacio de lo político. Entonces que se viniera a una definición así de tajante, también al

principio era como ¿pero cómo, si todo teatro es político? Eso era muy heavy, en todos los coloquios que hicimos el 2012, vino altiro el César, en todo era así. Al principio no era que hubiese una mala recepción, había más bien una defensa por la propia obra. Entonces significaba “pero cómo, si yo también soy político, por qué, y el arte entero es político, y todo es político”. O hacer, la típica cuestión de cómo hacer teatro y hacer un acto de resistencia. Y que esto de César. Y, en ese sentido, yo también en ese sentido, súper abanderada con eso, venía a desmontar todas esas cuestiones que yo, más joven, eran como estupideces. No porque hagas teatro... perdón, pero hay gente que hace teatro en el Teatro Las Condes, para mí eso no es resistencia. Se acabó y se acabó. O no porque seas teatro político, o si estás tupido y parejo financiado por la Minera Escondida, tampoco. O sea, en fin, como otras radicalidades.

**Sí, de hecho, esa era otra pregunta de nuestra pauta. Salió en la conversación. Como ¿qué opinas de esta frase de que “todo teatro es político”?**

O sea, una discusión que para mí ya no tiene ni un sentido, que me parece super bizantina. Que puede ser, ya, que alguien diga, o sea, toda actividad humana es producto de una política, o, no estamos disociados de las políticas de Estado, o lo que sea. Y, para empezar, esa es la diferencia entre la política, lo político y, si uno quiere casarse o estar de la perspectiva de los planteamientos de César, por ejemplo, que uno puede desplazarse como por otros lados. No, porque no todo teatro habla de las relaciones de poder. Hay teatros que, y muchos teatros, y en Chile lo que se hace, mayoritariamente, es un teatro social, un teatro crítico, un teatro que representa los males del capitalismo, que sí. Pero, en estricto rigor, si uno se pone así como brígida... pero tampoco es mi lucha andar diciendo, sí, eso es político, esto no. Pero, en estricto rigor, uno podría decir, sí, una misma, algunas obras que yo pensaba que era el teatro político, si yo me fuera en la volada, si alguien las analiza, capaz que dijera no, no, es teatro social, un teatro social crítico, anticapitalista, pero no un teatro político. Porque, en realidad, hablan, y no se analizan las relaciones de poder. Pero eso no, para mí esa es una discusión que me da lata, que no existe, que me parece media hasta precaria, digamos, cómo decir, no sé.

**Perfecto, te entiendo. Oye, ¿y por qué tomaste el camino del teatro? En la vida, ¿por qué elegiste estudiar teatro? Claro, sí, como pregunta más biográfica. ¿Cómo llegaste al teatro?**

Porque... o sea, en realidad yo no sabía que me iba a ir tanto por el teatro. Pensé que en un momento iba a estudiar historia, sociología por ahí iba mi cosa. Pero me metí a Balmaceda, de los doce a los quince, sí, como en III medio, y conocí a gente que fue súper fundamental, así de la vida, como de verlas actuar y también desde la posición política.

Y la verdad, estaba bien, yo era bien como loquilla y bien problemática, no quería estudiar nada. Estaba bien media punky para mis cosas, entonces media tirada para la cuestión más anarca, qué sé yo. Entonces me frenaron también en mi casa y me dijeron, algo tienes que estudiar (risas), básicamente. Y yo dije bueno, teatro, porque también me parecía que iba a ser posible vivir de otro modo. Date cuenta, cómo no ser... tener una vida súper así, te estoy hablando de las sensaciones muy de cuando una es chica. Y sí, fue así. Pero también es verdad, y cuando yo estudié teatro pensaba que todo el mundo era súper ultra de izquierda o medios anarcos, o lo que sea, cosa que no era así. Y también fue loco, pero fue bastante más circunstancial, sí, pero yo no tengo una trayectoria de que hice teatro toda mi vida, soñé con ser actriz, no. Fue una cosa más bien como de la onda, y de que tenía que estudiar algo y eso. Y apareció.

**¿Y por qué tomaste el camino del teatro político en específico? ¿En qué momento te empezaste a definir ya en esa línea?**

O sea, es que más que definir, yo creo que, bueno, como te decía, así de definir de teatro político pasó lo que te contaba. Yo creo que la definición fue a propósito de las mismas definiciones, también, y las conversaciones con César. Y respecto al teatro.

O sea, yo cuando estaba en la Escuela... yo creo que a lo mejor por eso pasaba más actuando, porque en realidad no es que me costara más. O sea, no me lo pasaba tan mal, pero había una cosa con el sentido, algo me pasaba como... y por eso era tan vergonzosa a veces, porque no me iba mal, no me iba mal. De hecho, cuando salí de la escuela, lo primero que empecé a hacer fue actuar, me llamaron a actuar. Me demoré un par de años, bueno, después, cuando me puse a dirigir, nunca más me llamaron a actuar porque además seguramente tenía fama más de pesadita, cuando me dirigían y todo. Porque, obvio que preguntaba cosas, me daba más vergüenza, no sé. Pero me demoré igual como sus tres, cuatro años en ponerme a dirigir. Me puse a actuar, pero como que siempre era algo que no estaba cómoda con... A pesar de que no me metí en tonteras. O sea, fueron montajes bacanes y todo, y que sí tenían sentido. Pero a lo mejor, no el sentido total que yo necesitaba. Y, además, era una época muy

frustrante, yo creo, veníamos con alguna historia, o teníamos familia, o gente más grande que había estado metida en orgánicas quizás más radicales, bueno. Toda una bajada, toda una bajada de que ya perdimos ¿no?, entonces como una cosa bien frustrante.

El momento que me leí “Desdicha Obrera” dije, esto es lo que yo tengo que hacer. No sabía mucho, y ahí dije más, que por qué quiero dirigir. Fue como, esto es lo que quiero hacer. Y ahí convoque y me puse a dirigir, y fue ahí que me dio un sentido, también, de cómo unir, bueno, en Recabarren, alguien que yo admiraba mucho, y unir una cuestión como política con el teatro, que era algo en que yo sentía un gran vacío. Y como tampoco sabía cómo identificarlo cuando era más chica y bueno... no fue una decisión tampoco tan así, pero había una cuestión de una pasión, una cosa que me inquietaba que no estaba siendo llenada. Igual estaba súper existencial en ese momento. Yo creo que eso me pasaba también actuando, era muy heavy pero como de si...

### **¿Como de perder un poco el sentido?**

Sí...

### **¿Y cuando llegaste a esta obra Recabarren fue como que te dio una cuestión, así como “esto es”?**

Absolutamente. Sí. Pero lo complejo que fue, es como lo que te decía, de que en ese momento no había muchas propuestas de esta índole, la mitad del elenco había que convencerlo de que esto era importante po y de que también era teatro, y esa huevada fue súper agotadora, y éramos súper chicas. Yo tenía, qué, veinticinco, veintiséis años. Era agotador porque era de estar convencido, viviendo de esa pasión, o de lo importante que era políticamente y de la densidad, por ejemplo, de vincularse con sindicatos. Tenía toda una huevada, todo un imaginario, como queriendo hacer eso. Y que, claro, esto, por eso te digo como media desfasada con los tiempos. Pero, sin embargo, fue bonito.

Después, por supuesto, nos hicimos una itinerancia. Pero también ahí yo aprendí, después de “Desdicha”, que fue otra cosa, y que de ahí yo creo que se constituyó. Con la gente de ahí nos pusimos con “Mericrismas Peñi”. Fue, yo dije, bueno aquí hay que juntarse con la gente que esté en la volada de que quiera cambiar las cosas, que sea anticapitalista, que no sólo tenga una especie de pasión absoluta como era el teatro. Como que ahí había que tener más conciencia, y ahí la gente con la que nos juntamos era, efectivamente, más activista. Y ahí la

cosa fluyó de otra manera, fluyó de otra manera, hicimos otras cosas y de ahí para adelante. Y de ahí empezó a salir más gente, convocamos a la misma gente de otra onda para “Celebración”, y ahí fue como el esplendor de Teatro Público, sin duda. Como, todo lo que hicimos, aparte de la obra, todo los vínculos con organizaciones sociales, o sea, yo todos esos vínculos que tengo con la Villa Francia, por ejemplo, sobre todo con la Villa Francia hasta hoy, y que hago todas mis obras ahí y voy para todo, y con la familia de los Toledo, de los Vergara Toledo, y todo el rollo, es como a partir también de mi experiencia con el teatro. Entonces, por qué, no fue solo hacer la obra ahí, fue también todo un vínculo político y territorial que hicimos, que sirvió también para las otras obras. Ahí como que yo creo que hay otro salto, otra experiencia, totalmente otra experiencia, que es teatro de sala..., sí.

**Hoy en día ¿cómo te posicionas como directora frente a esta época o contexto social que vivimos? ¿Y qué imaginarios buscas disputar con tu teatro ahora?**

Bueno, la verdad es que para mí son tiempos súper raros, yo estoy así como... Bien, todavía estoy media perdida, la verdad, entre la pandemia, la revuelta y el contexto de ahora, las elecciones y todo lo que ocurre... Estoy media muteada, como que estoy con el micrófono apagado. Yo sí, no, me posiciono completamente, desde una perspectiva absolutamente crítica, a todo lo que ocurre, también con el proyecto para mí de pseudo izquierda que se está levantando. Absolutamente, tengo una percepción absolutamente crítica. Pero, al mismo tiempo, no son los tiempos para llegar y andar desplegando esa batería, porque tampoco. Una, no me interesa ponerme en ese tipo de discusiones, y tampoco creo que sea correcto. O sea, como en términos políticos, desarmar lo que está ocurriendo, ni ponerse como a... incluso moral, como con el rollo, no sé.

Sin embargo, sí soy absolutamente crítica, entonces, por lo tanto... Por ejemplo, yo no estoy filiada, ni voy a participar en lo que está ocurriendo, como en este momento, como en las grandes cuestiones de los artistas o todos por, porque además todo se está como catalizando, y si uno fuese antifascista, por qué estás con Boric, digamos. O sea, todas estas cosas así, todos estos tipos de discursos y todo lo que se está catalizando, yo no estoy siendo partícipe de eso, no no. Lo que no significa que, efectivamente, y toda mi vida, he sido antifascista, anticapitalista, antiimperialista. Y eso, esa construcción y esa red sí la estoy activando con la gente más cercana y más activista, más que en el teatro, yo, en este momento, estoy estudiando cuestiones a propósito de la justicia popular, la autodefensa, que no se ve bien. Sí, eso va a ser un pequeño ejercicio, pero va a tener una una..., no tiene una pretensión teatral,

sino que tiene pretensión de decir que sí, es un ejercicio más informático, pero directamente vinculado con las asambleas, conversando otro tipo de cosas con otra gente, con asambleas con, qué sé yo, no como para ir a mostrar en una sala.

Sí, tengo proyectos más de obras para un futuro, digamos, necesito que estemos en otra coyuntura del teatro. Y también estoy en mi tesis de doctorado, que es una tesis obra, y eso tiene como para un año y medio más, sobre los feminismos de los noventa. Efectivamente estoy estudiando los años noventa, también, como un período de transición que es donde se puso en tensión la disputa entre la autonomía y la institución, cuestión que yo veo que para donde va también, o sea, hay una relación con lo que está ocurriendo hoy y lo que va a ocurrir post elecciones. Entonces me parece que sí, estoy ahí, en eso, leyendo esas cosas, pero si me dices como una....

No estoy tampoco en la depresión, pero estoy cauta, no me interesa figurar, soy muy crítica al proceso y estoy en una posición absolutamente, me parece a mí, desde una perspectiva de lo común de las autonomías populares y en que hay que levantarse contra el facismo. Pero eso va a ser inclusive, pase lo que pase con los resultados del 19, esto ya viene ya. Eso, y sí, desde un teatro político, teatro crítico, no sé cómo definirlo, no me puedo definir, no sé si porque los contextos están super poco definibles, no lo sé, no...

**Y cómo definirías, tomando quizás no solamente el momento de ahora sino de todo el trabajo que has hecho en tu trayectoria, considerando esa trayectoria ¿qué imaginarios buscas disputar como Patricia Artés, como directora? Si pudieras sintetizarlo, por ejemplo.**

¿Cómo que a qué imaginario? ¿A qué te refieres con eso?

**Qué temáticas, o qué es lo que buscas denunciar o...**

O sea, es que han sido cosas, como decíamos, no sé si en general. Uno podría hablar en general, pero también decía cuestiones específicas, porque han sido problemáticas específicas como la que te nombré en un momento. ¿En este momento estoy desde una perspectiva? Sí, por supuesto que desde el feminismo, y por supuesto que desde una trinchera también anticapitalista. Yo creo que todavía muy, muy en el cómo analizar estos problemas y estos ejercicios de poder ¿no? Pero de esto que te hablada, de súper general con casos específicos. Por eso que no sé. Por ejemplo, lo de la Venda Sexy, ahora lo que venga también tendrá una

problemática específica. Pero, claro, todavía en el análisis de los ejercicios de poder y no desde una propuesta de, por ejemplo, cómo uno se imaginaría construir un nuevo mundo, yo creo que eso es super complejo, yo no sé quién lo hace. Y como que me lo pregunto ¿cómo queremos vivir? Porque como también esa es una pregunta. ¿Qué me ha pasado en este contexto? ¿Cuál es la vida que soñamos? ¿Es esta la vida que soñamos? Y, a propósito del contexto electoral, ¿cuándo se acaban los sueños? Y ¿cómo imaginas tú? No sé, yo creo que es una cuestión que sería tan bonita abordarla, pero yo no sé cómo abordarla. Eso sí me gustaría abordarlo. Por ejemplo, desde una perspectiva de mundo, y sí, y yo pienso que si bien es cierto, a mí me interesa, soy una persona que también tiene las obras en sala como imaginario, o podríamos hablar de subjetividades con que me interesa dialogar, igual para mí lo más fructífero y lo más interesante es la articulación territorial con, por un lado, sí, potenciar. Porque me carga a mí ese discurso de allá vas, y les hablas de las convivencias, sí, pero es la misma huevada que hace el teatro de sala, o sea, el teatro de sala es eso y va la gente. Además que tiene cierto, supuestamente, acervo cultural para leer ciertas cuestiones o representaciones simbólicas, o lo que sea. A mí, justamente, me interesa estar vinculada con organizaciones sociales, territoriales, porque también ahí se está afirmando un trabajo específico y territorial, político. Y eso, a mí, cada vez que pueda. Y llevar una obra, o hacer un trabajo, y desde ahí abrirlo. Me parece que a mí me interesa eso, también, como de fortalecer la subjetividad de la autonomía. Entonces siempre estar con una pata al otro lado. Mi objetivo último nunca es, no sé, el éxito de las salas o de los grandes festivales, eso es una añadidura, y poder estar uno ahí circulando, pero no es la volada mía, a diferencia, a lo mejor, de otros de tus entrevistados.

**Perfecto. Oye, bonito lo que decías, esto como de pensar el futuro, soñar el futuro. Me acordé que la semana pasada entrevisté al Ernesto Orellana. Él decía que cuando hablábamos del teatro de los '60, también, en un momento decía que, claro, en los '60 era un teatro político que buscaba imaginar un futuro posible, súper claro. Y el teatro político contemporáneo, más que de imaginación, es un teatro de resistencia, lo definía él. Ya no es de imaginar sino de resistir. Entonces me pareció... ¿qué piensas de esa frase, estás de acuerdo?**

Sí, absolutamente. Todavía estamos en esa resistencia. Y, claro, lo que pasa también, que en los '60, además, era una de construir un futuro, porque era un teatro absolutamente militante, o sea, eran abiertamente “estoy con el proyecto de la Unidad Popular”. Y estoy con el

proyecto, y lo que hay que ir es a disputar el poder, es que efectivamente el fascismo no avance y qué sé yo. E ir a disputar toda la propaganda, y toda las mentiras que estaba instalando la derecha, cuando el Eric Jota Aguirre, y ustedes, me imagino que lo han visto también, lo lee el TEPA, es eso. O sea, a una le decían panfletera. O sea, como ¡por favor! Al callo, y con procedimientos súper cristianos, e iban y a darle y disputarle la propaganda. O sea, teatro propaganda. Era efectivamente un... y hablando de que estamos construyendo una sociedad nueva y el hombre nuevo y en fin.

**¿Por qué decides armar la compañía? Y dentro de eso ¿cómo definirías el trabajo que hacen? Sé que lo has estado diciendo, pero como para sintetizar un poco ¿cómo lo definirías?**

Bueno, cuando se armó la compañía, más o menos como lo que estaba diciendo de, a propósito, o sea, para empezar la compañía no fue como decir “vamos a armar una compañía”, como que fue sucediendo. Yo creo que muchas veces es así, como, bueno, y decir que esa compañía ya no existe ¿no? El Teatro Cultural Público duró diez años, luego yo estuve en un proyecto que igual levantamos, un proyecto que se llamaba La Colectiva, o sea, que se vino un proyecto en realidad. Yo dirigí una residencia de teatro y feminismo en la Biblioteca de Santiago justo antes del 2018, cuando estalla en mayo, y luego estuvimos como Colectiva. Creo que las chiquillas siguen, igual, pero yo estuve ahí como dos años. Se hizo un trabajo, hicimos una residencia de teatro y feminismo en el 2017, y luego justo prendió el 2018 e hicimos muchas cosas con la cuestión teatral.

Y ahora estoy en otra cosa, que es la plataforma Escena, Crítica y Memoria, con la que tenemos la obra “Treinta y siete, política sexual en dictadura”.

No es una, o sea, hay una continuidad, porque soy yo misma, digamos, pero el teatro de compañía más brígido fue con Teatro Público y ahí lo que hicimos no fue como “vamos a hacer compañía”, yo planteo esta obra a dirigir. Que, justamente, el asistente de dirección era Ernesto Orellana, con quien yo le puse el nombre Teatro Público. Y el Ernesto y nosotros dirigimos “Desdicha Obrera”, y ahí convocamos al Nico Pávez, Viviana Herrera, bueno, en fin. Ahí ustedes sabrán después con las fichas técnicas y todo esas cosas de la obra. Y ahí hicimos esta obra, “Desdicha Obrera”, como les contaba hace un ratito, porque yo me encontré con ese texto en un libro que alguien me pasó, que había sacado del Arcis, y yo quedé alucinada con la obra y me dio mucho sentido, y me dio mucha vida, digamos. Como lo que yo quería hacer en el teatro. Y lo que estaba dándome cuenta, que ni estaba haciendo

en mi labor como actriz. Y como estaba viviendo después del egreso. Entonces ahí se convoca e hicimos la obra. Tuvimos nuestro primer Fondart después, de itinerancia. Éramos bien chicos, tuvimos itinerancia en el norte grande. Estuvimos, justamente, en la imprenta de Recabarren, todo ese rollo. Fue bonito, muy emotivo, pero cada uno, ahí, estaba haciendo su camino en el teatro y ahí fue cuando yo convoqué, cuando nos juntamos entre la Javiera Zeme, Martín Muñoz, Cristian Lagrese en “Mericrismas Peñi”. Fue todo un núcleo, y ahí fue, ya, como una cuestión afectiva, más militante, y que excedía los límites del teatro. Cómo nos vamos a juntar a hacer esta obra. Y ahí empieza toda una maquinaria, que fue su punto, yo creo, entre “Celebración” y “Nuestra América”. Y bueno, después, cuando con otras... porque ahí fuimos un grupo de chicas, de solo mujeres más también el Daniel Bleda, que estuvo en diseño. Ahí también seguimos con la política, pero porque se nos dio en el mismo grupo. Pero era un marco de Teatro Público, quiero decir, con la misma política de ir a todos los sitios, de vincularnos con organizaciones territoriales y asambleas, etc. Pero eso. También, más que una decisión, ocurrió, y ocurrió como de piño, ocurrió hacer compañía, hacer familia, así, muy eso. No sé. ¿Cuál era el resto de la pregunta?

**¿Cómo estás dentro de eso? Pero ya nos has respondido. ¿Cómo definirías tú el trabajo que haces, como Pati Artés? Y la siguiente pregunta tiene que ver con tus metodologías de trabajo ¿Tú, Pati Artés, cómo describirías tus metodologías de trabajo o maneras de hacer teatro según, por supuesto, tus condiciones económicas, posturas políticas y búsquedas estéticas?**

Bueno, yo creo que lo que yo...cómo me definiría, intento hacer también, aparte de la cuestión teatral, estoy metida en cuestiones de investigación y eso. Creo que siempre tiene que ver con... sí, cuestiones políticas, sin duda, cuestiones que se enmarquen en una especie de proposición de aporte, si no es, por ejemplo, de frentón desde una trinchera de lo político. Es decir, donde se expongan y problematicen las relaciones de poder del ámbito que sea, pero con esto específico. Sí. Por ejemplo, que también visibilicen ciertos relatos, ciertas narrativas que no están consideradas en los relatos oficiales. Entonces, ahí desde el trabajo que hicimos con las compañeras de NICE y con el libro “Evidencias. Las otras dramaturgias”. En fin, dar un lugar también a las dramaturgias de mujeres. Sí, esa es mi línea. Si uno dijera la línea de interés... que, sería muy difícil, por ejemplo, que yo me metiera en una cuestión de solo una búsqueda estética ya, a esta altura. No me lo imagino, no sé qué podría aportar. No, no sé. Por otro lado... ¿Cuál era? Perdón.

### **¿Cómo describirías tus metodologías de trabajo?**

Ah, las metodologías. A propósito de esto mismo que estamos, de definirse, yo creo que todas también, inclusive, de repente, cuando tiene que tener un trabajo más individual, como son de repente, justamente, las investigaciones de carácter más intelectual ¿no? Tener un proceso individual. Y que es así. Y también en la dirección, también, a veces, uno tiene que tomar las decisiones o tomar ciertas miradas, o ciertas conversaciones. Como una misma, de qué viene. Igual, aún así, con esa perspectiva, yo apuesto por un trabajo siempre colaborativo en donde haya una perspectiva horizontal. Y quebrar ciertas cosas, por ejemplo, en el mismo libro, para hablar de otras cuestiones también escribimos cosas en conjunto, que es súper difícil de repente. Uno puede, ya, mi texto, después tu texto, los pegamos, listo. Pero entonces cómo se hace, cómo se hacen esas metodologías. Y las obras, a pesar de que haya habido dramaturgos, o yo misma he estado, también, escribiendo textos, o, está bien, las decisiones respecto a las cuestiones formales de la dirección siempre han sido construcciones también colectivas. Siempre ha sido eso, eso ha sido real. No, no, nunca he sido de una cuestión tan vertical.

### **En ese sentido ¿cómo se relacionaría tu propuesta metodológica con lo político? ¿Cómo tú lo vinculas?**

Tiene un vínculo directo porque, finalmente, son también modos relacionales. Son modos relacionales que también se expresan en lo político. Porque sí, uno cuenta con cuestiones horizontales, también mandándose embarradas, errando en eso. Entonces, cuando una es más chica, porque también hemos sido educadas en cuestiones súper verticales, o sea, romper la palabra, cómo se decía, como de director dictador, o la palabra genio del dramaturgo son cuestiones que igual son, que obvio que operan en una. Lo que pasa es que, también, lo bueno es que una tiene otras experiencias también de ámbito social, o ha leído otras cuestiones que justamente se vinculan con espacios que plantean experiencias desde lo horizontal, desde tratar de construir micromundos o micropolítica, desde otras relaciones que no sean las que se establecen en lo dominante. Yo creo que hay un vínculo directo, siempre hay una cuestión con la perspectiva política y con las metodologías. Y también ahí sumo, esas son las metodologías de la creación, insisto, con la metodología de cómo uno se acerca a los públicos, o qué entendemos por público, o en qué estamos con eso. No son estas huevadas del

impacto de las audiencias, el impacto, qué significa impacto. Estas son perspectivas políticas distintas a construir mundos y construir relaciones con la obra. Creo que esa es una cuestión súper importante. Creo que está bien poco tocada.

**Ya, dentro de eso mismo de tus metodologías, asumes lo político a nivel metodológico. ¿Cómo es a nivel estético? ¿Cómo serían esas formas de trabajo a nivel estético, también, aparte del metodológico?**

Claro, el metodológico ya lo dije. En nivel estético son varias cosas, porque yo no separo en términos de incursión lo estético, primero que todo. Lo que no significa que subordine una cosa por otra, porque también creo que ha sido una cuestión así súper manoseada y ninguneada, como se minimizan las estéticas más proletarias, estéticas más desde la proletariedad, etc. Yo trabajo, puedo trabajar con trescientas lucas, o con millones. Eso va a depender, porque el problema es siempre estético, tiene que ver con cómo circula el sentido de la obra, cuáles son los procedimientos. Por lo tanto, el procedimiento no es solo lo que se ve, también cómo se enlazan y se montan las escenas, qué relación tiene una con otra, cuál es el discurso autónomo de cada cuadro. Pero eso, como es un discurso total, y eso es la circulación de aquello, como tú te metes en la opción que tomas, en los procedimientos, en una visión estética, por ejemplo.

Lo que pasó en la última obra en "Irán", apostar por la ficción, por una dramaturgia así, de ficción, que yo ya venía alejándome. O sea, estaba cada vez más desde lo expositivo. Fue una decisión política y estética, justamente, para resguardar el discurso sobre la sobreviviente, el testimonio de la sobreviviente, la vida de la sobreviviente y, además, para no sobre exponerla. Además porque no era necesario, para no sobre emocionar y sobre intimizar, y esa es una decisión estética, no sólo política, porque tiene que ver con el procedimiento de la obra. Y, en ese sentido, también las capas de... bueno, esta casa va a ser una casa dicotómica, de que va a ser la casa habitación, pero también casa tortura, bueno entonces ¿cómo se soluciona eso estéticamente? Y eso es un problema estético y discursivo.

Y ahí entra cómo eso se solucionó. Bueno, en conversaciones. Claro, en cuestiones que una tiene e imagina, propone al equipo, pero, al mismo tiempo, el equipo, por ejemplo, en este caso fue súper importante el equipo de diseño, y sonoro. Cómo el equipo también propone, y eso lo vamos construyendo en ensayos. Como la propuesta a probar, el error. Porque no es solo, bueno, tú me traes algo y yo digo sí o no cambian las cosas. Porque, además, como eran cuestiones que tenían que ocurrir, había que probarlas, había que probar cómo funcionaban

los cuatro, seis parlantes, porque son cuestiones técnicas que yo no puedo. Entonces cómo probamos eso, cómo probamos toda la cantidad de cuestiones visuales. Bueno, se pedirá, se arrendará una sala de teatro. En ese momento teníamos Fondart, entonces pudimos, y trabajo todo el día en una sala oscura porque, si no, no era común, y ahí la señora y el trabajo, que uno dice como, bueno, pero son trabajos que son como lentos y que, a lo mejor, el elenco puede estar la mitad, o no. Porque tampoco... o sea, obvio, que tienen que estar y pueden opinar, pero lo que quiero decir es que son trabajos también de taller, de aprender otra cosa y no esa relación de tráeme y muéstrame y yo te digo que sí o que no. O, arréglame esto. En este caso fue distinto, fue como, bueno, probemos y hagámoslo, ahí estemos un día completo trabajando, dos, tres días, tenemos que probar esto.

**Y en ese mismo sentido, Pati, ¿cómo llevarías lo político a tu forma de producción? Entendiendo que estás en distintos proyectos y tú, como Pati Artés, pero ya llevado al modo de producir teatro.**

Bueno, mi modo de producción es, más o menos -que yo creo es como la mezcla entre lo que decíamos de lo metodológico y de lo estético, que también va súper unido, creo que tiene que ver-, uno, el problema principal es cómo ese problema que uno está atacando, digamos, ese problema tiene que ser resuelto, y esa resolución es el problema estético y es un problema también lo estético. Y uno no se subordina al otro, pero, por lo tanto, para mí el problema nunca es solo estético, porque siempre está el sentido, y ese sentido. Por supuesto que soy súper moderna, más moderna que posmoderna, efectivamente, porque tengo una relación ahí. Para mí, los procedimientos y los recursos son eso y no por eso es menor.

Por otro lado, en términos también como eso de los modos productivos, para mí, y lo que me ha costado, me costó mucho en la pandemia, todo mi rollo en el doctorado o de repente cuando me he metido... porque, por ejemplo, justo ese momento entre la pandemia y el doctorado tuve una producción mucho más individual, y a mí eso sí me entretiene y me parece bacán, pero yo necesito socializar, porque a mí me interesa mucho el discutir las ideas, mucho. Como metodologías más abiertas, más colaborativas. Entonces, por ejemplo, incluso ahora mismo estoy así con la huevada del doctorado también, creo que voy a hacer talleres para discutir los materiales que estoy haciendo. O sea, necesito otra contraparte, no puedo estar sola (risas), no puedo estar porque me come la ansiedad. También la ansiedad, no tengo idea por qué, ya he sido educada en mi construcción de hacer en términos más colectivos.

**Perfecto. Y dentro de esa misma línea, ¿cómo definirías tu rol como directora versus investigadora? ¿Cómo te definirías tú cuando haces obras?**

Como directora para mí ha sido un poco más difícil. A lo mejor soy, claro, como me eduqué en una época, y también me puse a hacer desde la dirección, siempre he sido directora, nunca me ha costado mucho. Lo que no quiere decir que el trabajo no sea más bien horizontal, pero los roles existen, digamos. Lo mismo que en el diseño, nunca he estado en un lugar de rotar. Con las chiquillas de la investigación, claro, una la llevaba más, que no era yo, pero hicimos el trabajo súper horizontalmente. Y ahora vamos a hacer una obra el próximo año, una obra como media una conferencia performática, por ahí, y ahí no sabemos bien, estamos más bien en colectivo, pero somos tres. Pero también para mí es un desafío, porque tiendo a la dirección, mi cabeza es así, como también la gente, o sea es el oficio. Si somos seres humanos, tiendo al tiro a tratar de ordenar el mono, de montar y súper así, como de la gente que es documentalista, me imagino. Bueno, la gente que hace dirección, obvio que tiende a montar, a dar sentido, a imaginar procedimientos. Pero bueno, para mí va a ser un desafío no estar, por lo menos del todo, en la dirección, porque va a ser... o también capaz que encontremos, como en la vida, roles naturales, no tengo idea. Como que es así. Pero por supuesto que sí, me defino más de la dirección y de la investigación, porque también como ustedes han leído y han visto por los entrevistados que tienen, el teatro político necesita una investigación. Así que yo ya me sentía investigando, pienso que el teatro, efectivamente, también es una producción de conocimiento, el conocimiento no se da solo en las ciencias duras ni las ciencias sociales, que es donde uno coquetea. Yo estoy en un programa, o sea vengo también de los estudios culturales y de los interdisciplinarios, entonces estoy también es una pelea decir como, sí, ojo, que el arte produce conocimiento. Entonces ya me siento investigadora, y desde la investigación, súper. También como una metodología bien autodidacta, uno no viene de las ciencias sociales entonces tiene otra lógica con la investigación, que viene de otras. Y ahí uno se va armando el mono y el camino de poder hacerla, pero también tiene otra, no es tan así.

**Oye Paty, me queda la duda que, bueno, Teatro Público me parece súper interesante, igual cómo se definen en NICE, porque no es una compañía de teatro propiamente tal. O sea, es investigación y creación escénica. Encuentro interesante eso de tener una compañía de teatro a tener este núcleo que, quizá, coquetea más con las ciencias**

**sociales, también con la política, la filosofía, hacen libros, hacen obras. ¿Cómo llegaron a esa definición de grupo? Lo encuentro interesante...**

Fue súper así, medio con el deseo, porque ya estábamos... bueno, nosotros nos conocimos en un congreso, de hecho, en Concepción, y ahí nos hicimos amigas. Eso como en el 2015, por ahí, y dijimos, hagamos un Fondart, trabajemos juntas. El deseo de trabajar juntas. Y nos lo adjudicamos y nos hicimos más amigas aún y nos fue súper bacán, trabajamos súper bien juntas. Ahí decidimos publicar las obras, y no solo hacer un texto de análisis crítico de las obras. Súper bonito el proceso, entre medio de la pandemia, escribiéndome un texto en pandemia. En fin, el prólogo crítico finalmente fue como un libro en el libro, y en eso nos pusimos nombre de la investigación, y dijimos Núcleo de Investigación y Creación. Porque bueno, todas venimos del teatro, como actrices también, y como venimos de la práctica concreta del teatro. Y fue, bueno, en algún momento tenemos que hacer algo concreto, y así con las puras ganas no más. Investigación y creación quedaba bien rimbombante, pero bueno, también ahora decimos que este es el momento de llegar, hacer una creación. Pero, efectivamente, nos definimos también como núcleo, porque viene de una experiencia más bien más vinculada a cuestiones académicas que desde el arte.

**Bueno, hablábamos de esta tradición de teatro político en Chile, ¿qué dices tú? ¿Qué características tiene? Pensando ya no, solamente, en teatro político chileno contemporáneo, sino uniendo a estos otros momentos históricos o la historia. ¿En qué se caracteriza esta tradición de teatro político chileno?**

Yo creo que, primero, en un primer momento fue político, que también puede ser incluso del teatro social. Pero para mí es de ambos. Pero también, el teatro, ya solo en el teatro político, o poniéndole énfasis ahí, en que el pueblo y que la clase trabajadora sea la protagonista, con sus problemas de clase. A mí eso me parece que es muy importante, eso también lo puede hacer un teatro social, como algunas obras que se hacen. Si uno se pusiera así muy mateo o muy pajera (risas), no tengo idea. O como cuando uno hace esas cosas, que también uno, o sea, yo las he hecho, porque incluso hay artículos Por ejemplo, las obras de Acevedo Hernández son del teatro social, y cuáles son del teatro político. Sí, eso puede ocurrir. Sin embargo, más allá de esa distinción, lo interesante es que empiezan a aparecer los problemas de una clase determinada, y esos problemas, con mayor profundidad, va a ser un teatro político o un teatro social. Y en ese sentido también aparece la posibilidad de la modificación

del mundo ¿no? Porque aparece la precariedad de una clase determinada, y el proyecto de mundo de una clase determinada, es decir, el socialismo. Y así es la primera parte, Recabarren, Acevedo Hernández. Finalmente, hay una perspectiva de esto tiene que acabar, ¿y cómo tiene que acabar? Vamos, vamos compañeros, y vamos al socialismo. Se plantean las luchas y los problemas de poder explícitamente, y eso también es un procedimiento, porque también es panfletero. Pero bueno, y la burguesía ha tenido toda la vida para hablar de sus problemas, y primero la aristocracia, y después la burguesía, y por qué no es lo mismo ¿no? Porque también llegan y hablan de los problemas románticos, y las obras, y también decimos, bueno, este es el panfleto romántico o panfleto a la existencialidad burguesa. Bueno, la clase proletaria tiene estos problemas y esta es su perspectiva de mundo.

Y, de alguna manera, los '60 también, pero es más, con la posibilidad de un proyecto político como la Unidad Popular y, además, lo que a mí me parece también muy interesante y que lo hace la Isidora Aguirre, que empieza la perspectiva de construir memoria. Por ejemplo, con “Los que van quedando en el camino”, es decir en el año 1980 y algo. Esto es lo que puede pasar, y a esto estamos enfrentados. O sea, que vengan y nos maten. Entonces, claro, y hoy no sé si es tan claro. Hay otros problemas, como... Pero eso me parece que era más o menos la pregunta, como el antes, cómo uno podría caracterizar.

**Sí, claro, esas dos épocas. Y la actual ¿tú no la tienes tan clara? ¿Cómo se diferenciaría, por ejemplo, esta tercera época del 2000 al 2019?**

Yo creo que tiene que ver con la resistencia, ¡sí! Y yo creo que, también, tiene que ver, y ahora donde está para mí también, no sé si la confusión, o los tiempos que estamos viviendo. A mí de repente me pasa que me pongo en mute, porque también es súper loco. Para mí igual es medio cuático que hace, ni siquiera diez años, cinco años atrás, un montón de cosas pasaban y ahora todo el mundo es anticapitalista, feminista y antifacista, y un montón de cosas, cuando, perdón, o sea, hay mucha gente que ha lucrado, que han estado en discursos y ha sido... pero no es la cara visible estética de la Concertación, Y hay que decirlo así, como de qué estamos hablando. Y la revuelta fue también, porque no eran treinta pesos, eran treinta años. O sea, bueno, nos teletransportamos, ahora hay un montón de gente que fue partícipe de esta construcción de mundo, y a mí eso me duele el corazón. O sea, no es que me duela el corazón, pero no puedo, no puedo arrimarme a esta fiesta de la alegría. Nuevamente, para mi gusto, así como no puedo obligar, y entonces también me parece que sucede lo mismo en este gran Frente tan Amplio, como de que estamos todos en la misma, todo es político. Porque de

nuevo está ocurriendo todo eso. Creo que las características son súper individuales, y estéticas, yo creo que hay una disociación con el mundo social, porque estar en los festivales y estar en las obras no más para mí, eso no es una construcción, como lo hacían justamente en los '60, '70 y en el principio del siglo XX. En ese sentido, Teatro Público, y también otras compañías, los festivales es eso que hacían los chiquillos en la plaza Bogotá de Escena Libre, las compañeras de la Punzante, los chiquillos que hacían Santiago a la Gorra. Son iniciativas, y que vienen de gente del mundo más libertario. Súper interesante, que yo creo que se unen más, que tienen menos relación ideológica, oír que no están ni ahí tampoco con las propuestas, ni del PC ni etc. Pero se unen más a un proyecto colectivo con raíz social que muchas otras propuestas. Que lo político está sólo en la discusión de lo estético, no sé, hay varias cosas que pensar, como que no. Pero también creo, que en términos discursivos, ves la resistencia, y sí, yo creo que es más institucional, que cuesta mucho, hay una cuestión en el discurso y en la estética, pero en términos de la relación con la institución. O sea, todavía todo el mundo se muere, y demás, o sea, yo creo que uno diría que no todo es solo una vez en "Santiago a Mil", yo dirigiendo una cosa pero he postulado a bien pocas, también, en verdad. ¿Aquí nadie se cuestiona lo de la Minera Escondida? Nadie se cuestiona eso. Ya en los '60 y eso, no, no es lo mismo que el mayor aporte sea una huevada que está destruyendo, estamos en una crisis del agua, estamos en una crisis de un montón...

Entonces hay cuestiones ¿no? Como discursos yo los encuentro medios relativos, no sé, tampoco se trata de ser purista, no es mi rollo. Ni ser como, bueno, la huevona que va a quedar sola (risas). Nunca sola, porque no, pero no sé. Esas son las relatividades de la posmodernidad.

**Ya, la última pregunta va yendo en la misma línea. ¿Puede el arte insertarse en los grandes debates públicos hoy en día, sin perder su función estética? Hablando de una frontera como en el situarse en el teatro, en ese sentido, ¿cuáles serían esos debates del presente en los que el arte debería intervenir y cómo podría hacerlo?**

Sí, yo creo que todo el rato. O sea, yo creo que más que en la agenda, quizá, pero también lo puede hacer. Si no tiene por qué quitarse el contenido estético si alguien está, por ejemplo, súper arriba del balón con la Constituyente que, por respeto a la Constituyente, igualmente va a estar pensando en qué procedimientos va a necesitar para hacer circular aquellas ideas. Entonces yo creo que son estéticas diferentes, no es que haya valores estéticos. Porque si no le estamos dando un valor al arte que ya está predefinido, y que tiene que ver con ciertas

estéticas. Y eso es súper loco, como el gran arte, o así se hace arte, o por qué tú le estás quitando, puedes estar de acuerdo, puedes estar en desacuerdo, puedes estar, no me interesa, pero de ahí a quitarle valor.

Claro, ahora, distinto es que alguien diga súper mecánicamente, bueno, hay que hacer esto, esto se dice, este texto acá. Si no hay búsqueda de procedimientos, si no hay búsqueda de nada, bueno, es súper mediocre. Eso sí, super mediocre estéticamente, porque no hay búsqueda estética. Otra cosa, porque se puede hablar de lo que una quiera, porque si no, darle, de esto se tiene que hablar y así se tiene que hablar, eso es el arte y lo otro no, rarísimo. O sea, eso no, yo creo que eso también es súper antiguo, y que loco que eso vuelva ¿no? Y de que se tiene que hablar hoy, en el arte. Yo creo que, no sé si hay un deber ser, yo creo que el arte puede hablar de lo que quiera, siempre. Yo creo que de lo que quiera. Y también tener ojo con... Bueno, una cosa es apropiarse de los discursos de la subalternidad, etc., pero también otra cosa es decir bueno, si tú no eres o si no viviste tal época no puedes hablar de... Ahí hay como límites que también son complejos, no tengo idea de lo que tiene que hablar, podría decir o aventurarme. A mí me gustaría hablar, tampoco lo tengo claro, si es que es una época súper compleja. Me encantaría, en algún momento, hablar de cómo construir otras maneras de vivir que no tengan que ver con el Estado, por ejemplo. Creo que hay que volver a pensar esas cosas, a propósito de que estamos hablando en las utopías así de radicales, creo que siempre se tiene que hablar, o uno puede hablar en términos profundos de las grandes contingencias. Por ejemplo, el problema para mí en este momento sería, también, la relación con la naturaleza. O sea, lo que está ocurriendo. Pienso que sí, es algo importante, pero no sé de qué. O sea, de qué tiene que hablar, en términos así generales. Yo lo digo como, yo creo que sí, ojalá siempre el arte y el teatro tenga una perspectiva crítica y ojalá autónoma. O sea, lo que yo digo, ojalá que este momento pase pronto, esta coyuntura, y que también se empiece a construir más bien de términos más reales.