

Resumen Entrevista al director y dramaturgo Guillermo Calderón, quien se reconoce inscrito dentro de la tradición del teatro político, principalmente a partir de una dimensión temática, y conversa sobre defender el teatro panfletario y los problemas del teatro político durante y después del movimiento social.

Cómo defines desde tu rol de director, si defines tu teatro como teatro político y cuál sería tu rol dentro de esa definición.

Sí, mira, es una pregunta difícil de responder porque tiene dos respuestas. En primer lugar, la actividad cultural teatral es siempre política, por lo tanto es inevitable hacer teatro político. Uno siempre está tomando una postura, por acción o por omisión, política, entonces es inescapable.

Pero desde otro punto de vista, hago teatro político porque es lo que me sale natural. Pienso principalmente en política, tiene que ver con mi historia personal, por generación, por la historia del país y por la historia del teatro chileno, me inserto dentro de una tradición de teatro político, por lo tanto, sí es teatro político en ese sentido.

Pero hay una tercera línea de esta idea de teatro político, que es lograr buscar que el teatro político se transforme en acción política. Yo creo que con estos tres ángulos se completa esta definición, y pienso que mi teatro ha evolucionado. Al principio era principalmente explorar los temas políticos vinculados a lo biográfico, y ahora ha evolucionado hasta derechamente buscar la acción política. Entonces no es estático, ha sido un camino que me ha involucrado cada vez más en buscar esta tensión entre la acción y el espectáculo.

Es cierto esto que se dice que todo teatro es político, o por lo menos todo teatro tiene una dimensión política, pero en tu opinión, ¿existe una diferencia entre un teatro que es político y uno que solamente tiene una dimensión política? Te lo pregunto porque si todo es político, también nada lo sería.

Sí, lo que pasa es que hay un teatro político que es político por omisión, porque trata temas, por ejemplo, derechamente no políticos o explícitamente no políticos como, no sé, el amor u otro tipo de relaciones humanas, familiares, que explícitamente no son políticas pero que sí se

politizan en el contexto político que uno las ve , por lo tanto no escapan a lo político. A eso me refiero con que todo teatro es político. Pero también hay teatro que es específicamente político, donde trata temas políticos, donde trata de resolver temas políticos y producir en los públicos como cierta sensación de responsabilidad con respecto a estos temas. Esos son distintos, y eso es la gente que se identifica con el teatro político. Y en el caso de Chile no ocurre en al aire, sino que ocurre vinculado a una tradición de teatro político, que en Chile es, sino es la mayor tradición, es una de las más importantes. Donde los temas políticos son urgentes y el público va justamente al teatro a ver la discusión de estos temas políticos. En ese sentido, es un tipo de teatro, se podría decir, hasta un género, donde mucha gente participa. Yo diría que es el género más popular entre la gente que, sobre todo, la que empieza a hacer teatro.

¿En qué momento tú llegas a ser director de teatro? ¿Cómo asumes esta tarea o te posicionas en este lugar?

Bueno, la verdad es que cuando yo egresé de la escuela hicimos una obra con un grupo, que emergió de mi escuela, de mi generación, que fue una obra que se llamó "El señor Galindes", de Eduardo Pavlovski, que es una obra argentina de los años '60 donde se trata el tema de la tortura. Un par de torturadores que están encerrados en un subterráneo torturando, curiosamente cómica y con un tono psicoanalítico existencial, una obra muy importante del teatro latinoamericano. La hicimos y fue una época que en Chile estaba, te estoy hablando de los principios del '90, es de una época que en Chile estaba comenzando la transición, hay mucha represión, pero hay una represión oculta. Entonces este tipo de obra calaba, principalmente en la expresión de una realidad urgente pero callada. Esto yo lo tomé desde la actuación, no lo dirigí, después vino para mí un trabajo de evolución donde volví a tomar un tema como este recién cuando me puse a dirigir y a escribir directamente, que fue el año 2006, que me convertí en el director de mis propias obras.

En ese sentido tú búsqueda de la dirección, tú eres un dramaturgo director desde ese sentido. ¿Cuáles son los elementos o imaginarios que más te gusta disputar, de alguna manera, o cuestionar? Y en ese sentido, ¿cómo te ubicas tú frente al contexto social?

Bueno, yo desde la dirección, como te decía antes, he ido evolucionando. Pero yo al principio trabajaba con dos ideas. Uno, que era el sentido al placer, para mí el escenario tenía que ser

una fuente de placer, en el sentido de que los elementos escénicos desde, principalmente, la actuación y desde el uso de la palabra, tenían que evocar el antiguo y tradicional placer del teatro. Si pudiera haber usado música, en una forma brechtiana, lo habría hecho, aunque esa nunca ha sido mucho mi línea. Pero me habría encantado hacerlo, porque esa plataforma de placer escénico permite dos cosas, la creación de una verdadera comunidad de público alrededor de la obra, y también una experiencia colectiva de pensar colectivamente lo que está ocurriendo sobre el escenario. Y este pensar colectivamente es importante como gran segundo elemento porque, desde la dirección, yo siempre estaba preocupado de que lo principal, además de esta idea de placer, era la discusión de ideas políticas. Y para la discusión de ideas políticas tenía que haber una predisposición intelectual, por supuesto, a discutir estas ideas, pero una predisposición que no fuera abstracta intelectual, sino que fuera concreta y vinculada al placer de lo escénico, porque me parece que la... cuando uno está en un teatro, frente a un espectáculo, rodeado de más gente compartiendo una emoción colectiva, y una especie de intelectualidad colectiva, se produce un tipo de pensamiento que es distinto al pensamiento individual atomizado, que es un pensamiento colectivo. Y ese pensamiento colectivo es casi político, y si la obra apunta hacia la resolución de ideas políticas, ese pensamiento colectivo, esa emoción colectiva, se convierte también en un pensamiento y una emoción colectiva política. Y eso, para mí, era siempre necesario, porque es justamente una actitud que iba en contra de la imposición cultural dominante, que era la atomización, la experiencia individual, la separación y la destrucción de espacios sociales y colectivos de acción política, y de pensamiento también.

En lo que he visto, que he podido ver casi todas las obras, por suerte, has trabajado como con dos grupos principalmente en Chile. ¿Cómo llegas a formar estas compañías? ¿Cómo seleccionas a las personas, o te invitan? ¿Cuál ha sido el camino?

Mira, cuando hice "Neva" y "Diciembre" era, principalmente, un grupo que había armado la Paula Zuñiga con la Trinidad Gonzalez y con Jorge Becker, y ellos me invitaron a participar como director. Pero yo les dije, ya, pero también quiero escribir la obra, y ahí me vinculé a un grupo que ellos ya habían armado, pero que habría sido un grupo que de todas maneras habría participado con ellos porque habíamos estudiado juntos. Habíamos tenido relaciones personales de otro tipo entonces, era muy natural vincularse a partir de vínculos personales de amistad, o sea, como ocurre siempre en el teatro. Y después, he tenido otro gran grupo con el que hemos hecho "Escuela", "Mateluna", "Dragón". Ahora estamos desarrollando otro

proyecto más que se llama "Colina", y este grupo está, principalmente, formado por exalumnas, gente a la que yo le hice clases cuando yo hacía clases en la Católica. Entonces fue gente que tuve buena relación cuando era profesor. Entonces, después, cuando empezó la idea de este proyecto, fuimos invitando amigos y amigas, muchos de esa generación, y ahora ellos son las personas que más o menos llevan el grupo, entonces siempre tomando en cuenta, uno, que haya vínculos personales fuertes, y otro, también que haya cierta comunidad de ideas. No digo que pensemos igual, si no que haya una actitud intelectual y política importante, porque eso es lo que crea las obras, más que grandes definiciones estéticas, son más definiciones ideológicas que otra cosa.

Así como asumes, por ejemplo, el teatro como este espacio para la generación de una reflexión colectiva sobre temas políticos, el trabajo al interior de la compañía, metodológicamente hablando, cuando en el proceso de escritura y montaje funciona de la misma manera ¿cómo sería?

Lo que pasa es que, mira, en resumen es así: a mí me gusta mucho crear la discusión política, porque eso, como te decía antes, es lo que le da la columna vertebral al trabajo. Entonces yo, un proceso típico, es que yo me junto con el grupo y les digo: mira, queremos hacer una obra acerca de este tema, creo que este tema es importante por a, b, c, y creo que también hay otro tema que podría ser importante, y el grupo dice “en este momento nos gusta más el tema b”, por ejemplo. Después hacemos otra reunión en donde yo les digo “esta es la situación dramática que yo veo que podría retratar mejor este tema”, y les digo “van a estar todos los personajes adentro de un barco”, cualquier cosa así, como un contexto, y empezamos a investigar la obra, empezamos a investigar los temas, cada uno empieza a leer por su cuenta, leemos cosas colectivamente, empezamos a ver películas, todo lo que uno hace cuando se quiere empapar de los temas, y ahí yo aparezco para el primer ensayo con diez hojas de texto escrito, o quince, veinte hojas de texto ya desarrollado. Y cuando están esas hojas, las empezamos a mover dentro del escenario, sin ninguna idea estética preconcebida, más bien como para ver cómo funciona ideológicamente y para ver si los temas que hemos querido tratar en términos estéticos, políticos, ideológicos nos empiezan como a resonar. Y lo probamos, y en la medida en que eso va resonando y va encontrándose un hilo, yo vuelvo a escribir más, y voy apareciendo con más y más páginas hasta que se va acumulando el material y la obra ya estaría lista. Por eso el proceso de discusión política es tan importante, porque va informando y definiendo la escritura, y también la dirección. A veces hay procesos

paralelos, que tienen que ver con desarrollo estético principalmente, de vídeo, que es algo que es nuevo en los últimos tiempos para mí, que se integra paralelamente, pero sigue siendo la base. Esta cosa como de comenzar con una obra incompleta que se discute en el proceso.

Y, por ejemplo, tu rol como director, o director dramaturgo, dentro de este espacio de discusión ¿cómo buscas provocar esa discusión? ¿Tienes algunos elementos específicos o cómo visualizas tu rol de director dramaturgo en relación a esa discusión en general? Más allá del hecho mismo de que estés, que esa sea tú posición. ¿Cuáles serían los elementos que te definen?

Lo que pasa es que yo trato de promover una discusión, cómo decir esto, no académica. Es una discusión creativa donde existe un componente importante de emoción, por ejemplo. Entonces, por ejemplo, si estuviéramos discutiendo el tema de la cárcel, como hemos discutido antes en alguna obra, podemos hablar de nuestras experiencias con la cárcel en términos personales, sin darle ninguna connotación o profundidad teórica. Entonces se discute emocionalmente, y después del segundo día yo podría decir, “bueno, mira, aquí apareció este texto que habla de la teoría de lo que significa la cárcel, cómo lo conectamos con lo emocional”. O podemos hacer el camino inverso, desde lo intelectual a lo emocional. Yo no me ubico como moderador, ni empujador de la discusión, dejo que la discusión sea lo más amorfa posible, para que vaya donde tenga que ir, donde la discusión quiera ir, y me interesa que sea una discusión para la puesta en escena y para la estética, que no sea una discusión que se acabe en una afirmación académica, sino que sea una discusión que nos sirva para ser citada en el proceso. Porque, muchas veces, esta discusión es totalmente inconclusa, quedan todos los cabos abiertos. Pero después de cuatro semanas, cuando estamos ensayando un tema con la escenografía, o estamos viendo otro tema de actuación, alguien dice “ah, ahora se me conecta esto que conversamos hace cuatro semanas, en esa conversación que tuvimos inconclusa en tal momento”. Entonces, para mí esa es la conversación que sirve, es la conversación que va a estar disponible después para el proceso creativo, no la que se agota con una especie de afirmación académica auto contenida. Por lo tanto, mi rol de moderador es paradójico, porque trato de no moderar, pero en el fondo sí estoy moderando la apertura de todas las posibilidades de una discusión.

**¿Eso sucede en todos los ámbitos, más allá del ejercicio director-actor o actriz?
¿También desde el punto de vista del trabajo con los diseñadores, diseñadoras? ¿Cómo funciona en ese sentido?**

Sí, trato de que el proceso del diseño y la música, o el vídeo cuando corresponde, pase por el mismo proceso. Muy reacio a tomar decisiones tempranas, trato que todo sea resultado del proceso, trato de que todas las propuestas iniciales sean solo eso y que después se vayan definiendo en la medida en que avance el proceso. Es un poquito enervante, porque se demora, y el proceso del diseño tiene que empezar lo antes posible porque razones prácticas. Pero trato que se postergue, y muchas veces es un poquito difícil, porque las decisiones hay que tomarlas a última hora, una vez que ya está todo listo, pero yo te diría que todo el proceso trata de seguir el mismo camino.

Mencionabas este tema como del placer, era un ejercicio que buscaba también la relación con el espectador pero a nivel creativo, sobre todo cuando se tratan temas políticos, que, en general, son temas críticos, diríamos. Por ejemplo el tema con Jorge Mateluna o "Diciembre", por ejemplo, que son temas pesados, que uno podría abordarlos desde lugares súper dramáticos. ¿Cómo opera el ejercicio placentero en el proceso de discusión creativo en el montaje?

Bueno, siempre va a haber placer, aunque no sea con humor. El humor para mí es una parte fundamental, porque es parte integral del teatro y del escenario. Pero, por supuesto, que hay placer en la tragedia. El placer en la tragedia, tradicionalmente ha estado como en la articulación de estas ideas complejas, en este aprecio de la reflexión literaria filosófica sobre el escenario. Está también en el placer de grandes despliegues actorales, en la creación de atmósferas y mundos, hay un placer que está garantizado aunque el tema sea duro, como estos temas que estamos hablando. Y, a pesar de eso, tratamos de meter el humor, porque en toda descripción y en toda nuestra experiencia humana está siempre presente la idea de que el humor es como un contrapeso totalmente natural y espontáneo en la situación de tragedia o dificultad. Entonces negarlo es como negarse a cierto impulso totalmente natural. Por lo tanto, cuando estamos haciendo una obra acerca de la cárcel, o de la tortura, hay algo que nos da risa, no porque nos da risa el tema si no porque nos da risa estar en el momento de la seriedad, y queremos incorporarlo. Y creemos que eso humaniza los temas, y hace que uno se

acerque todavía más a los temas, no solo desde una cercanía humana sino que desde la complejidad que significan estos temas.

Somos parte de una tradición de teatro político en Chile y tú formas parte de esa tradición que, por lo demás, a mí me parece un ejercicio diferenciador, asumirlo. Entonces tú, por ejemplo, ¿cuáles crees que son esas características que de alguna manera uno ha heredado, o que forman parte de ti, y que tienen que ver con esta tradición?

Mira, hay por lo menos dos tradiciones importantes en Chile que yo heredo directamente, pero en realidad hay tres. Lo primero son las tradiciones del gran teatro universitario, sobre todo el de la Universidad de Chile, que se politizó mucho en el año '60 y '70, y es natural que se politizara, en la medida que el país mismo se fue politizando, radicalizando, y también porque el liderazgo de estos teatros también estaba politizado. Se acogió a obras como la Isidora Aguirre, y cosas así, que se integraron directamente a las campañas políticas, como "Los que van quedando en el camino" y obras así. Por lo tanto existía de este teatro oficial, intelectual, universitario, una especie de validación de lo político en el teatro, de lo épico, de lo grande, de lo cristiano, etc.

Y en segundo lugar, durante la dictadura, hubo un gran teatro donde se desarrollaron temas políticos muy validados, digamos. Principalmente como el teatro Ictus, incluso en teatros como el Teatro Itinerante u otros teatros independientes, que mantuvieron a nivel intelectual, oficial, este teatro alternativo que era político, que era necesario y que era urgente. Pero, esas nunca fueron las tradiciones más importantes de teatro político en Chile, porque la columna vertebral principal es la que viene del teatro popular y no intelectual universitario, no oficial, y que es trazado, obviamente, al teatro minero del norte de Chile a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Después, esa misma columna vertebral pasa a los teatros sindicales, después de los teatros sindicales pasa a los teatros de comunidades poblacionales, y también los teatros campesinos y los teatros estudiantiles, y a los teatros vinculados a los sindicatos en general. Y ese teatro, es también el teatro que se transforma en el teatro callejero político de la época de la dictadura, y que es una gran fuente de inspiración y teatro para lo que viene después. Principalmente en la transición, cuando esta gente como Andrés Pérez logra tomar todo ese teatro callejero, transformarlo, estetizarlo y transformarlo un teatro de la transición. Ya no tan político, un poquito más despolitizado. Esa tradición es la más importante de teatro político en Chile, y es una que está desvalorizada, incluso despreciada por los círculos

académicos oficiales, porque se le acusa de ser poco profesional y por ser panfletaria, en el sentido que se hace cargo muy directamente, muy explícitamente, de su contenido político para expresarlo. Y eso es, obviamente para mí, totalmente injusto. Además, es un problema de no ser capaces de entender que este teatro está vinculado a procesos sociales y políticos. Por eso, cuando termina la obra, dice "la tierra es para quien la trabaja" o "a tomarnos la universidad". Es porque no es un teatro que existe fuera del proceso político, sino que emerge del proceso político social. Entonces, eso es algo que, hasta ahora, yo lo escucho. Y lo escucho muchas veces cuando se cultiva el teatro político, o a veces mi teatro, un teatro panfletario, como un teatro menor, como un teatro que merece ser desplazado del teatro cultural o serio, que suele plantear contradicciones, que suele plantear reflexiones y que no tiene que jamás vincularse a la acción política. Entonces ese tipo de visión artificial del teatro político, que es un poco intelectualizante, derechamente rígida y atrasada para mí, es lo que ha estado en crisis los últimos años, y es lo que plantea las experiencia de Lastesis, por ejemplo. Porque, justamente, Lastesis ponen en crisis esa división, y crearon una obra de teatro que está totalmente vinculada al movimiento político, está en el movimiento político, es a la vez actividad política y performance total, y eso, de alguna forma, resuelve esta tensión. Ahora, no es que la academia de un día para otro se vaya hacer cargo de esta crítica y la vaya a incorporar, pero, por lo menos, es lo que le da sentido a mi trabajo cuando yo hago obras que son explícitamente llamados a la acción política. Yo siempre explico que son derechamente panfletarias, que no son aisladas sino que ubican dentro una tradición más digna y más importante del teatro político chileno.

Perfecto, se deduce... Una pregunta importante es si tú crees, por ejemplo, que el arte hoy, el teatro en particular, puede insertarse en estos grandes debates públicos, o en estos puntos críticos de la discusión. Dime si, por ejemplo, esta crítica que se hace a este tipo de teatro, o de arte, que derechamente es más panfletario y todo eso, que es desde lo académico, no constituye también una estética específica de ser... Bueno, ¿crees tú que pueda insertarse en este debate, como por ejemplo lo que dices tú de Lastesis? ¿Y cuáles son estos debates importantes, para ti, hoy?

O sea, mira, es difícil. Estéticamente, sí, este teatro panfletario -que podríamos llamarlo de acción política o teatro de acción política inserto en procesos sociales políticos-, este teatro quiere una estética distinta, porque no quiere confundirse con el teatro de reflexión política-intelectual elitista, de alguna forma sin efecto, que ocurre dentro de cuatro paredes de

un espacio encerrado y definido por confinamiento estético y por la forma en que se distribuye y cómo comercializa. Entonces, cuando hay una estética de calle, o una estética de no someterse a estándares tradicionales, por ejemplo, de cierta estética asociada con la calidad, este teatro está justamente diciendo "no soy ese tipo teatro, soy distinto, quiero desarrollar otro tipo de estética para que se me reconozca de otra forma". Pero, en la medida en que Lastesis resuelven este problema, se crea otro problema. Es que Lastesis... vamos a seguir avanzando con eso o cómo nos reinventamos, cómo damos el próximo paso. Y aquí hay un problema porque durante mucho tiempo el teatro político que hacíamos tú y yo, era el teatro de la mala noticia. Estábamos vinculados al teatro... tú estabas interesado en el tema de la cárcel, el tema de la justicia, estábamos tú y yo en eso, y también buscando otros temas similares ¿cierto? Que es un tema oscuro, que son temas dolorosos, y de alguna manera fuera de lugar. Pero eran temas necesarios, aunque nadie nos creyera, porque el hecho de que no hubiera un sistema judicial en Chile permitía que hubiera una injusticia absoluta. El problema que hubiera violencia contra la gente que se rebela creaba también otro potencial problema para el futuro. O el problema de que en Chile hubieran heridas abiertas que nunca hubieran sido resueltas, prometía que en el futuro hubiera una nueva expresión de violencia, donde perdiera todo el mundo, sobre todo la gente que iba a luchar esa lucha. Y, lamentablemente, eso nos dio la razón. Es decir, todas nuestras obras que hace cinco años atrás, diez años atrás, podrían haberse calificado como obras repetidas, obras cansadas, obras que son incapaces de ver el futuro porque hasta cuándo vamos a seguir con el mismo discurso, hoy, después de lo que vivimos, se transformaron en obras totalmente lúcidas, urgentes, premonitorias, y las obras más inteligentes digamos, porque eran capaces de cumplir ese rol del arte de decir "esto es lo que está pasando, esto es lo que va a pasar". Somos capaces de apreciarlo intelectualmente y estéticamente, ese rol de urgencia del teatro de describir el mundo y de anunciarlo estaba en todas esas obras, y esas obras se validaron, ahora históricamente quedaron validadas, para mi gusto, estábamos en lo correcto por decirlo así. Nuestra amargura y nuestra preocupación política estaban totalmente en lo correcto, porque pasó lo que dijimos que iba a pasar, y en esa situación estamos ahora. Y, sin embargo, la historia también nos dejó atrás, porque como llegamos antes, ahora la historia nos dejó atrás. Nosotros ahora no podemos seguir presagiando o actuando, porque ya el futuro nos pilló, ya el futuro fue más rápido de lo que nosotros pudimos haber previsto. O sea, perdón, lo previmos, el futuro cumplió nuestra promesa, entonces ahora lo que tenemos es un espacio de vacío absoluto en donde estamos como un poquito empujados a ser espectadores de un espectáculo cultural de gran envergadura, ejercitado principalmente por el estado de los

movimientos sociales, pero que ha dejado atrás nuestra teatralidad. O sea, yo he visto, por ejemplo, como tú has visto, no sé, el performance que implica la escritura de una Constitución, el performance de una elección, el performance de la represión policial, el performance del cambio político, el performance de la no justicia, y esto hace que nuestras posibilidades se queden prácticamente al margen. O sea, es difícil encontrar un rumbo para lo que estábamos haciendo.

Por lo tanto, el desafío ahora, el debate, es cómo se es capaz de encontrar nuevamente este lugar para el teatro, un lugar que sea capaz de articular un discurso para este tiempo y para lograr una estética que sea post Lasteresis, una estética que pueda existir en la calle, adentro del escenario. Una estética que pueda ser directa, política y, desde mi punto de vista, optimista y activadora, porque me parece que parte de la estrategia política de los sectores más reaccionarios es justamente crear confusión, desazón y pesimismo de cualquier posibilidad de cambio político. Por lo tanto, quizás lo que le corresponde a esta nueva estética es la creación de una verdadera cultura popular de rupturismo, posibilidad de transformación real, que sea contracultural. Lo digo como una sospecha, como una intención, no como una propuesta.

Perfecto, me queda clarísimo. Es todo un tema el cómo se piensa lo creativo como parte de los procesos sociales, y cómo eso toma su propia forma de ser también. Ahora te quiero hacer parte de esas preguntas que tienen relación con mis estudios, aunque ya muchas se han ido respondiendo con la conversación. Hay algo que me marcó significativamente como estudiante, y fue cuando me tocó ver Brecht, por ejemplo, por la manera en la que uno podía pensar en lo que estaba haciendo, una manera de pensar la propia práctica. En ese momento, como estudiante, pero ya después como... Entonces quería preguntarte a ti, por ejemplo, cuál fue tu primer contacto con la teoría de Brecht, independiente de su dramaturgia, o si fue primero eso... Y si lo viste en la universidad, o si lo supiste por motivación personal, ¿cómo lo estudiaste? ¿Cómo llegaste, si eso de alguna manera también tiene alguna relación con tu creación?

Sí, mira, cuando yo tuve como profesor a Fernando González él estaba muy interesado en Brecht. Vinculado con Artaud, porque hizo un gran montaje en la Chile de un egreso que fue un montaje del "Marat/Sade" de Peter Weiss, donde lo que quería era un montaje similar al que hizo Peter Brook el año 66-68, en donde estaba buscando una síntesis de Brecht. Entonces, cuando yo era justamente estudiante de él, estaba preparando este montaje, y nos

hablaba mucho en las clases con respecto a esta tensión y posible complementariedad entre Brecht y Artaud, eso para mí fue muy formativo.

Y lo otro, es que Fernando también hacía mucho énfasis, era en el aspecto cabaret de Brecht, principalmente su origen desde el mundo del expresionismo alemán, y también viniendo de la escena del cabaret, principalmente el cabaret de Berlín y todas esas cosas musicales, under, maravillosas. Eso a mí me marcó mucho, porque cuando yo veía a Brecht, veía, por ejemplo, la “Madre Coraje”, y entendía el didactismo y entendía cómo esto era un teatro de acción política en la medida que permitía que uno se vinculara intelectualmente más que emocionalmente. Eso lo entendía, pero igual siempre entendía que en este teatro de Brecht hay una paradoja, porque el involucramiento emocional es absoluto, principalmente porque uno se vinculaba muy fuertemente estéticamente con estas actuaciones enormes, y con la música, y con el espectáculo, y con un espectáculo no espectáculo, que eran estos escenarios vacíos, donde había aparentemente no espectáculo, pero sí había la gran espectacularidad de la iluminación, y de la música y todo eso.

Entonces, yo siempre entendí el brechtianismo como una especie de sueño paradójico, en donde se entiende intelectualmente, pero que quizás nunca se logró totalmente esta cosa como de ser capaz de transformarlo en una herramienta de experiencia de reflexión dialéctica en el escenario. Creo que sí, o sea, está hiper documentado y está descrito así, y Brecht lo defiende así, y yo lo he leído así, lo creo. Pero siento que si yo lo viera me emocionaría, y sería mucho más que eso. Entonces siempre he tenido como ciertas dudas con respecto a eso, simplemente porque no lo vi. Cuando uno ve ahora el brechtianismo, sobre todo en el teatro alemán, que todavía está, uno lo ve después de años y lo va procesado, y no es necesariamente la misma experiencia que fue anteriormente.

Pero quiero decir que en Chile, cuando yo estaba estudiando de nuevo en los años ‘90, existían dos grandes fuentes, porque hubo un momento de mucha creatividad porque estaba Andrés Pérez con su idea de teatro parecido al Teatro del Sol de la Mnouchkine, había llegado el teatro del silencio de Mauricio Celedón, que era un teatro muy espectacular, habían cosas muy físicas. Estaba emergiendo el teatro de La Troppa, por ejemplo con una estética también. Hoy día también cosas muy importantes que daba ese teatro. Y había también el Teatro La Memoria, que también estaba explorando con otras estéticas nuevas. Entonces había una gran experimentación visual que era totalmente nueva, y que se diferenciaba de todo teatro entrecomillas político, como el que estábamos discutiendo antes. De alguna forma, había como una especie de modernización europeizante, en donde el teatro más intelectual-universitario estaba diciéndole al teatro popular "mira no seas así, así se hace en

Europa, este es el teatro intelectual del futuro, lo que ustedes hacen se quedó en el pasado, sus ideas políticas son añejas, lo que viene ahora...", lo que siempre fue problemático políticamente. Pero, sobre todo esto, y en esta mezcla, existió en Chile, y principalmente heredero del teatro alemán y también de la influencia que tenía Goethe en Chile, porque el Goethe trajo una compañía importante en la época, que se llamaba el teatro [45:33], y trajo a otra gente que vino a dirigir de Alemania a Chile. Y todos traían una estética noventera Heinar Müller. Entonces, hay una idea de Heinar Müller que era muy poética, muy concentrada, muy atmosférica, muy abstracta derechamente. O sea, no era el brechtianismo de la historia, sino que el brechtianismo de la poesía y de los príncipes, políticamente. Y este escenario vacío era exquisitamente bello, abstracto, de alguna forma excluyente, porque era inaccesible prácticamente, y era un gran contrapunto a toda esta expresión visual y casi carnavalesca de lo que se estaba haciendo en teatro en otros momentos. Entonces creo que esa tensión, para mí, fue lo que definió todo el curso de los '90 hasta los años 2000, esa fue una buena experiencia con esta situación.

¿Algo de eso tú lo has tomado para tu obra? No lo digo sólo en términos visuales, pero desde el punto de vista de la reflexión escénica. Me refiero a Brecht, si parte de esa teoría, o de esas maneras de producir obra, la tomaste, o solamente es un teatro que te impresionó y emocionó no más.

No, yo creo que me impresionó, pero no lo volví a pensar hasta que me puse a escribir. Empecé a usar monólogos, entonces empecé a usar monólogos y dije "ah, bueno, esto para mí es lo que quiero rescatar de Brecht, quiero rescatar monólogos que articulen un discurso, que sean monólogos complejos y que sean dialécticos, que presenten dos posiciones o tres posiciones, que las discutan y que sean capaces de poner al público en una situación de decidir la acción, pero también de pensar la acción". Y yo creo que, en ese sentido, como director siempre me costó más entender a Brecht, porque sentía que era más ajeno, o muy lejano, o de otra época, o, entre comillas, muy alemán. Pero sí dramaturgicamente me dio esa libertad

Claro, es como lo que decía la Isidora Aguirre en algún momento, decía "tomaron a Brecht no para distanciarse, sino para acercar".

Exactamente.

En ese sentido, en este ejercicio de la tradición discontinua ¿tú tienes alguna referencia de autores, directores, que hayan formado parte de esta tradición que sean un poco parte de ti, referencialmente, en términos creativos?

En Chile, para mí, lo más importante es la Isidora Aguirre, porque yo tuve con ella dos, incluso tres, semestres en la Escuela de Teatro. Ella era la profesora, ella era amiga o conocida, había trabajado con Abel Carrizo, porque Abel Carrizo había montado su obra “Lautaro” años atrás, entonces ella lo invitó a hacer clases a la Escuela de Teatro. E Isidora Aguirre me había hecho hace muchos años clases ahí, y se integró, y fue muy interesante. Y la tuve a ella no solo como profesora, sino que como una especie de persona que está siempre ahí, que acompaña, que te habla de teatro, qué sé yo. Y para mí fue muy importante encontrar esa continuidad, porque ella traía, por un lado, la tradición del teatro universitario, traía la tradición del teatro político universitario, porque había vivido los momentos más importantes del teatro, cuando se vinculó en el proceso político de Allende. Y traía una tradición femenina nueva, que no estaba establecida como escritora mujer. Y traía una escritura antropológica, que ella le llama, que está basada en la investigación antropológica de los temas. Entonces esas cosas se fueron tornando importantes para mí. Entonces ahí, yo sin considerarme un heredero ni nada, fui capaz, en mi proceso intelectual, de establecer un camino hacia lo que vino después

¿Y otras referencias, ya no necesariamente de esta tradición, que sean importantes para ti en tus procesos creativos?

No necesariamente de ese....

Como segunda pregunta, que no sea necesariamente esta tradición, ¿tienes otras referencias importantes?

Bueno, hay muchas, porque en la escuela de teatro, cuando yo estuve, estaba terminando la época anterior y había muchos profesores antiguos de la época del teatro universitario. Entonces yo tuve una muy buena experiencia con Sergio Aguirre y con Fernando González, que eran de la antigua tradición del teatro universitario. Y también tuve una buena experiencia con Ernesto Malbrán, que era este hombre que había sido fundador del Teatro de

la Mancha, que traía a Chile una tradición de teatro físico. Y tuve una muy buena experiencia con Juan Baratin, que viene de la teoría, que traía principalmente una tradición muy política del teatro de Valparaíso, también. Yo te diría eso, principalmente.

Solo una pregunta que me surge. Cuando nosotros vimos los montajes, nos podemos dar cuenta de elementos súper claros en términos de protagonismo, la palabra como un vínculo fundamental y también el poco recargo que tiene la escena de otros elementos, como actuación como tal. Como si todo fuera lo estrictamente necesario o lo suficiente... ¿Eso tiene que ver con esta tradición de teatro en Chile? Porque si uno revisa en los archivos, uno veía un tipo de teatro que era simple en recursos, pero no menos potente.

Sí, o sea, cuando yo empecé, tenía la idea de que lo principal fuera la idea y el texto. No solo porque me sentía cómodo escribiendo y ocupar el primer plano, sino porque también me sentía bien dirigiendo la actuación, sentía que era lo que más yo podía hacer. Pero no solo por eso, sino porque yo siento que estaba reaccionando a una necesidad de densidad de significados en el teatro, donde el teatro se trataba de cosas, pero era incapaz de articular ideas. Entonces sentía que había una especie de elitismo de la fracción, es decir, cuando el teatro no necesariamente se entiende, ni está dirigido a ningún público en especial, ni quiere articular ninguna idea, sino que lo que pretende es crear un objeto de arte lo suficientemente abstracto como para crear una experiencia de estatus de consumo más que generar una experiencia de arte. Entonces yo estaba reaccionando un poco a eso, y quería una experiencia más comprensible, más directa, más que se pudiera tomar y digerir, brechtianamente hablando.

Y, en segundo lugar, yo quería conscientemente trabajar con la estética de la precariedad del teatro chileno. Porque, en mi experiencia, yo había participado en muchas obras que se hacían con muchos esfuerzos económicos, para lograr ciertos resultados estéticos. Y para mí no tenía sentido, porque nosotros lo podíamos hacer, y siempre vamos a poder hacer. Si es que la realidad de nuestro país es hacer obras de dos y tres personajes sobre el escenario con pocos recursos, por qué eso no lo podemos hacer. No solo porque eso es lo que nos permite crear una puesta en escena simple, sino porque además nos permite ganar un poquito de plata en las funciones, porque si tienes cuatro o cinco actores sobre el escenario, nadie gana nada. Entonces yo sentía que había que hacerse cargo de construir esa estética, y que ese fuera el teatro chileno hasta que cambiaran las condiciones. Entonces era una forma de asumir lo que

éramos en el fondo, construir una estética a partir de una realidad económica de cómo se produce.

Perfecto, oye muchas gracias. Sólo una última cosa que tiene que ver con un ejercicio que te pediría si en algún momento lo pudieras hacer. Este proyecto se llama Cartografía del teatro político o escenas del teatro político: cartografías del teatro político chileno contemporáneo. Entonces nosotros queremos llegar a hacer una síntesis, una representación visual de lo complejo y rizomático que tiene que ver con la creación, articular conceptos respecto a los recursos, elaborar una estética que se haga cargo de eso, contenido, forma, ese cruce.

Entonces quería pedirte, si es posible, que en una hojita de cuaderno tú pudieras, a modo de ejercicio, hacer tu cartografía. Por ejemplo desde que eres director, dramaturgo de Mega, hasta la obra “Dragón” o el mismo proyecto. Qué cosas se articulan, cómo se vinculan. No tiene que ser perfecto, pero sí tiene que ser... que es algo que ponga en un plano los muchos elementos que pasan o que son visibles para ti en la transformación.

Entiendo, vamos hacerle empeño.

Puede ser con un lápiz, con borrones, no nos importa.

Sí...vamos hacerlo

Oye, y solo para no quedarme con una duda que me surgió, pero que es a propósito de lo político. Se dice que lo político no está en los contenidos y que son las formas de llegar a... están las formas... Hay mucha discusión de intelectuales en este sentido, ¿tú qué crees? ¿Cómo se articularía lo político entre las formas y el contenido? ¿Es solamente forma? ¿Es solo contenido? ¿O el cruce? ¿Qué opinas al respecto?

No, yo pienso que es el cruce, pero la forma política es demasiado resbaladiza y demasiado rápida como para reconocerla porque, como forma teatral y como forma cultural, está permanentemente siendo superada, reinterpretada, cooptada. Entonces es prácticamente imposible de reconocerse, por lo tanto, tiene que reinventarse permanentemente. Entonces yo siempre pienso que el punto de partida tiene que ser la decisión política, la posición política,

el discurso ideológico, y después que eso construya una estética, en la estética que se construya va a morir, va a morir en una muerte rápida, porque está condenada a eso.

Muchísimas gracias.