

Resumen Entrevista al director, dramaturgo y actor Alexis Moreno, quien trabaja desde el año 2000 en la compañía La María. Alexis comenta que, para él, el teatro es político en cuanto presenta las contradicciones propias de nuestros tiempos, en forma y fondo. Describe su trabajo como pesimista y cree en la horizontalidad con el público, no tratarlo de manera paternalista, como forma de posicionarse.

¿Me puedes definir tu trabajo como director en teatro político? ¿Te defines como director de teatro político? ¿Sí? ¿No? ¿Por qué?

Ya, es que ahí entramos al tiro en materia porque lo político es un concepto muy complejo, demasiado complejo encuentro yo, tan complejo que yo me lo voy cuestionando cada cierto tiempo. Entonces, creo que mi trabajo en términos políticos sí es real, es un trabajo, a mi juicio, político, pero en especial porque al momento de desarrollar una idea o de estar creando en el ensayo y vislumbrando una puesta en escena final, lo que me alimentan son las preguntas, las preguntas en torno a una temática y las preguntas, sobre todo, en términos de gesto y en términos de imágenes. Entonces, claro, es político en términos de querer comprender un contexto en términos de pensarlo de manera crítica y, sobre todo, en relación a una mirada de la realidad. Creo que si uno establece una mirada en torno a la realidad, es decir, una postura en la realidad, el trabajo se vuelve político en eso. Mi trabajo, encuentro yo, que es político porque a mí me remueve, porque a mí me genera mucho cuestionamiento, mucha contradicción y sobre todo muchas preguntas. Yo creo que eso es lo político en términos de esencia.

De la personalidad del concepto uno la puede discutir mucho. A mí me pasa, cuando voy a ver como obras de teatro político entrecomillas, que no veo que haya realmente como un dolor, una necesidad de algo que lo transforme en una cuestión política. Lo político también tiene mucho que ver con el movimiento. Creo yo que hay una gran diferencia entre definiciones de lo político, sobre todo en nuestro país, un país que está demasiado contradictorio también, entonces, claro, no es sorpresa que el concepto político no se escape de eso.

Mis obras son políticas porque establecen, creo yo, siempre una mirada súper severa en torno a ciertas situaciones. Pero ya sea una obra abiertamente política, como la última trilogía que

hicimos, que era "Un millonario", "El hotel" y "Fé de ratas", o las primeras obras, que hablaban de mujeres solas y cómo el fracaso te puede carcomer también, para mí eso también es muy político, porque estamos todos en este país, estamos todos en occidente y, a mi juicio, los últimos cien años de occidentalización del mundo, pero sobre todo de Chile, salvo escasas excepciones, creo que van a ser recordados como una espesa mancha histórica que detuvo la evolución social. Encuentro que está todo muy mal en ese sentido. Mi trabajo es político porque es pesimista, pero es activo también. Ahora es pesimista no para quejarse, no como en el sentido de emo, si no que en el sentido de utilizar la rabia como motor creativo para decir cosas. No denunciar a los otros, no denunciar a los malos y, sobre todo, no para tratar al espectador como imbécil y enseñarle cosas. Que a mí me pasa mucho cuando voy a ver obras más políticas, como que me siento en el teatro y me empiezan a enseñar cosas, como una cuestión didáctica del año de la pera, que me violenta en vez de seducirme. Porque también lo político es un gesto, pero no es una sala de clase. Entonces, claro, mi trabajo es político, sí, es político, pero sobre todo, encuentro yo, que es contradictorio y eso es lo que a mí me seduce del teatro, de la creación del teatro. Porque la realidad está en movimiento y por ese solo hecho, todo es político. Ahora, dentro de qué contexto, porque uno puede hablar de política pero, finalmente, nuestro contexto económico también empieza a carcomerse todo y empieza a transformar mucha revolución intensa, manifestaciones del momento no más; como el marketing, como el capitalismo se come todo al final.

A nosotros nos pasó eso, la primera vez que nos dimos cuenta, pero de manera muy concreta de eso, fue hace demasiado tiempo. El 2005 estábamos haciendo una obra que se llamaba "La tercera obra", y dentro de la estructura del montaje utilizábamos mucho material. No quedó todo pero utilizamos mucho material de hip hop súper marginal en ese tiempo, de La Legua, de cabros que hiphopiaban en comunas muy marginales, etc. Y nos dimos cuenta, durante el proceso, cómo el sistema empezaba a apropiarse de esos gritos de libertad también. Y en la campaña presidencial de Lavín empezaron a colocar como hip hop. Entonces empezaron a apropiarse de todo, entonces el sistema es tan perfecto, es tan perfecta la perversión del sistema que transforma muchos indicios de revolución en simples suspiros de revolución, que duran un momentito y después ahí quedan, y eso súper violento.

¿Por qué decías recién que lo político es movimiento o está relacionado con el movimiento? ¿A qué te referías con eso?

Porque todos los instrumentos, de los discursos y de los conceptos, son los cuerpos. Y yo me he dado cuenta de cómo en el tiempo en que uno hace teatro que muchas veces la palabra no alcanza. Entonces el contenedor, nuestro contenedor que es el cuerpo, a veces relacionado con ciertas acciones, con ciertos gestos, logra transmitir toda la ferocidad de un discurso también. Creo yo que en el teatro lo político no funciona si el cuerpo no está absolutamente alerta de lo que está vivenciando en ese presente, porque si no queda un discurso no más, queda como en un discurso o uno lo hace más mal en un panfleto, en demagogia, en superioridad moral y esa cuestión a mí me carga. Por eso a mí me gusta bajar los discursos a los cuerpos, a la realidad de los cuerpos, a la falla de los cuerpos y lo que te digo siempre, la contradicción de los cuerpos.

Yo tengo una obra que se llama "Las guachas", y hay un momento en la obra donde la Alexandra se tira un discurso súper heavy, súper violento, que no quiere aceptar a la otra vieja, que es su hija, no la quiere aceptar, y le empieza a tirar rabia no más, y empieza a hablarle de que hay gente que no anda lloriqueando y se conforma con huesos de pollo si no encuentra a sus familiares y que ella debería hacer lo mismo. Pero cómo lo interpreta la Alexandra y las acciones que empieza..., los movimientos que genera cuando está diciendo esa huevada completan la escena como algo terrorífico, en relación a que cualquier ser humano piense lo que piense, haga lo que haga, puede caer en eso. Porque, finalmente, somos todos víctimas de lo mismo, víctimas victimarios. Por eso digo movimiento, porque yo lo traduzco todo en el cuerpo. No hago danza pero todo lo traduzco en el cuerpo, en la respiración, en los olores, en lo sensitivo. Porque para mí eso también es, para mí lo político debe estar en un lugar "ambiguo" y ese lugar ambiguo, para mí, es muy exquisito en un actor o en una actriz. Es la sensación, no la emoción. Para mí las emociones no son políticas, las emociones son para mí otra huevada, y generalmente son negativas y son pasivas y son respuestas ya ciertas, no generan capacidad de asombro. En cambio la sensación, la sensación frente a una situación, la sensación del cuerpo, está más cercano a algo instintivo y todavía no logra concluir, dentro de un proceso intelectual, por eso me parece más interesante en esos términos.

Si te pidieran definir el teatro político, en qué se diferencia de otros teatros (muy de universidad quizás la pregunta). O cuál sería su búsqueda específica del teatro político.

Yo creo que el teatro político, es un teatro que tiene deberes en la narración, tiene el deber de trascender la situación, tiene el deber de generarte preguntas y tiene el deber de generar

cuestionamiento en el espectador. Es decir, creo yo que debiera ser un tipo de teatro que le da trabajo al espectador mientras está representándose lo que se esté representando, o presentándose lo que se esté presentando. Creo yo que le da trabajo, no lo pone pasivo en términos nostálgicos, ni lo pone ansioso en términos anecdóticos, si no que lo obliga a que en el presente se esté generando un ejercicio de pensamiento en el espectador. Y es un teatro que está muy vestido, a mi juicio. Debe ser un teatro muy vestido, donde circulen muchos niveles de narración al mismo tiempo, en contradicción. ¿Por qué? Porque los discursos se ponen en la realidad, no se ponen en una realidad especial, los discursos funcionan donde funcionan. Entonces, creo yo que es un tipo de teatro intenso, pero no es intensa la palabra, si no que es como un tipo de teatro sin piedad. Es un teatro, creo que debiera ser un teatro sin piedad, donde se conjugue lo cruel con... donde las ideas se conjugan con la crueldad de las situaciones. Creo yo que eso es un teatro político, finalmente, que genera movimiento, genera movimiento en todo sentido, en que yo estoy viendo esto pero quizás me están engañando también o lo que me están diciendo no es una verdad absoluta. Porque está en contradicción de lo ridículo del tipo que lo dice, o quien está generando ese discurso, etc. Pero, sobre todo, es un tipo de teatro que instala en escena un problema, un problema que ojalá sea el problema que tenga el elenco también. No es un problema resuelto, eso yo creo que es un bonito teatro político, un teatro que instala temas que no están resueltos, si no que están en una pregunta ansiosa quizás, intensa, pero están ahí. Es decir, ve esto y veamos qué piensas de lo que pensamos nosotros que pasa con esto, qué pasa con esta cuestión, veámoslo. Pero no es un teatro pedagógico, no es un teatro paternalista, no es un teatro que trata al público como imbécil y no es un teatro que habla de la pobreza, por ejemplo. Porque si yo voy al teatro y alguien me dice "oh, aquí en la población estamos todos, somos todos pobres, la pobreza es terrible", yo digo "bueno, ya ¿y? ¿Y qué nuevo vamos a hablar entonces, si sabemos que la pobreza es terrible?". Creo que un teatro político interesante es un teatro que no pone la realidad en escena, pero que al poner eso extraño que pone en escena está buscando esa realidad, está buscando el sentido de la realidad, eso creo yo.

¿Por qué tomaste el camino del teatro? ¿Cómo llegaste al rol de director?

Fue un azar. Mi mamá es profesora, entonces para que yo no me quedara jodiendo solo en la casa me metieron al colegio muy chico. No hice kínder, no hice pre kínder, no hice ninguna de esas huevadas, si no que me metieron directo a primero. Yo tenía cuatro años y medio, ponte tú, entonces yo cuando salí del colegio tenía dieciséis. Entonces era muy chico,

entonces no me gustaba nada, no había nada que me gustara. De hecho yo salí de un liceo industrial, arreglaba autos y era una huevada que no me veía ahí. Y para una asignatura en el colegio leí una obra de teatro por primera vez, nunca había leído una obra de teatro, nunca había ido al teatro, nada, pero nada de nada. Y cuando leí la obra de teatro algo me pasó, como que algo me pasó. No lo intelectualicé, como que lo encontré interesante y empecé a leer más y empecé a investigar. Y cuando salí del colegio pasó un rato y me di cuenta que me gustaba el teatro, pero no sabía si era bueno, entonces me metí a un taller de teatro en Maipú, ponte tú, y ahí descubrí una cuestión nueva, descubrí que uno podía hacerse preguntas interesantes y compartirlas. Me acuerdo mucho de eso, y después me encantó, me metí a estudiar a la universidad, afortunadamente mi curso era maravilloso en la Chile, un curso espectacular, pero realmente espectacular, éramos todos muy buenos amigos, pero también éramos muy severos y todos queríamos que el otro creciera y nos apañábamos entre todos. Era un curso maravilloso. Entonces a mí nunca solo me gustó actuar, si no que, por todas las cuestiones que hacíamos en el curso, de repente uno se descubría escribiendo, dirigiendo, pero sin nombrarlo, sin saberlo mucho. Y cuando egresamos, a mí me pasaba mucho que yo iba al teatro y como que no me resonaba mucho lo que pasaba, había obras increíbles, otras pésimas, como siempre, pero sentía que había una tendencia a una reproducción de autorías otras, de otras generaciones. Sentía que había una influencia pero demasiada marcada del Alfredo Castro, del Rodrigo Pérez, que eran profesores de uno y todo eso, bacán porque son unos secos y han marcado generaciones y todo. Pero me llamaba la atención que en un alto porcentaje, por ejemplo, no influyera el Andrés Pérez, la única estrella de rock que ha tenido el teatro chileno. El Andrés Pérez, ese sí que era político y era político subversivo, y se adelantó a demasiados discursos de todos. Y me llamaba la atención que cierta cuestión media esnob estuviera habitando mucho las salas de teatro, y que los proyectos de mis contemporáneos, ponte tú, fueran como tan... no sé, a mi juicio como estrictos, como pasivos, como fomes. Entonces un día yo dije “a ver ¿qué obra me gustaría ver a mí?”. Y me empecé a acordar de mi vida y dije “nunca he visto una obra de clase media, nunca he visto una obra que pase en un barrio que se hable un lenguaje un poco más cercano, sin que por eso sea superficial”. Y con la Alexandra armamos la compañía, y yo empecé a escribir y empecé a escribir obras que yo quería ver. Y como éramos muy pocos en la compañía me convertí en dramaturgo y, por necesidad, me convertí en director también.

Entonces, al principio a veces la escribía yo, actuaba yo y las dirigía yo, pero no de cabrón si no que era como para nosotros siempre ha sido lo importante la obra. Entonces, muchas veces, claro, yo soy el director pero aceptamos las ideas de todos, me gusta tener un trabajo

que sea muy horizontal. Entonces así nació la compañía, y como una compañía tiene que producir obras da lo mismo cómo se produzcan. Si hay que escribir, hay que escribir. Si hay que actuar, hay que actuar. Si hay que dirigir, hay que dirigir, etc. Y así han pasado veintidós años donde, claro, si yo sé dirigir, sé escribir, sé actuar, claro, obvio, porque hemos estado haciendo eso sin parar durante mucho tiempo. Y cuando empecé a entender el trabajo del director, me encantó también. Encuentro que es como de lo más gozoso dentro del teatro, es que lo paso bien y es importante saber ser guía del elenco no más, pero no es como el tirano que sabe ya cómo es todo. Entonces esa es la forma como yo dirijo, lo aprendí en mi compañía entonces es súper distinto como dirigen otras personas. Pero encontré que siempre tenía que, todos teníamos que rendirle a la obra, y la obra es lo importante. Por eso a mí me encanta el concepto de situación. Uno tiene que entender una situación y la situación es la que hay que alimentar, con una idea de puesta en escena, ahora entiendo que, qué diablos es una puesta en escena, un punto de vista, al que no tienes que traicionar. Entonces así me hice como director.

¿Y cómo te posicionas como director frente a esta época o contexto social que estamos ahora tan turbulento?

Es súper, lo he pensado ene. Como que encuentro que estamos en un presente implacable, pero como siempre, mis temas siempre han sido los mismos: la inutilidad, el fracaso, la contradicción, la hipocresía de nuestro país. Como siempre esos han sido los temas nuestros, desde la primera obra hasta la última, mi posición en el teatro no varía mucho, si no que creo yo que hay que preguntarse, ya, cómo somos efectivos dentro del presente, cómo generamos efectividad en la cuestión que queremos hacer, más allá del tema. No es que ahora solo el texto, no es que ahora importe que los elencos sean femeninos, no es que ahora el teatro que hay que hacer tiene que ser solo femenino, no hay que rendirle cuentas a nadie, porque en el momento en que uno empieza a rendirle cuentas a alguien la cuestión se empieza a poner, primero, muy populista, pero lo que es peor y terrible después, y creo que esta pasando mucho en nuestra realidad, es que se pone religioso. Y yo creo que hay mucho, mucho de los discursos que están dando vueltas que tienen mucho de superioridad moral, y que tienen mucho de religioso. Y ahí pierde mucho, ahí pierde la posibilidad de discusión, la posibilidad de debate, la posibilidad de... de contradicción.

Entonces yo creo que, yo no sé desde qué lugar hay que posicionarse ahora. Entiendo desde qué lugar yo no me quiero posicionar, y es como de lo inmediato, de lo literal. Me acuerdo

cuando estaba en pleno estallido social, yo estaba haciendo unos talleres y le preguntaba a la gente de los talleres, hombres y mujeres, “ya, ¿cuál es el proyecto que tienen? No hay que hablar del estallido, Chile va a cambiar, de que hay que...”, Chuta, y a mí me daba cosa porque decía, creo justamente si quieres hablar de eso hay que darle una vuelta para que no sea lo literal. Cuando el teatro ha reaccionado de manera literal, a mi juicio, es cuando ha sido menos efectivo. Y cuando la cuestión se transforma como en una tendencia, un ratito y después nunca más pasó nada con eso. Y creo yo que la historia enseña, ha enseñado eso. La evolución del teatro chileno durante la dictadura, por ejemplo, fue una evolución muy visual. Claro, porque no podían decirse muchas cosas. Entonces los directores, las compañías, estaban obligados a buscar otro canal para votar la rabia y yo creo que ese es el lugar que hay que rescatar.

Hace tres semanas, nosotros hicimos una pequeña celebración en Matucana 100, y una de las obras que remontamos se llamaba "Trauma", que es una obra de hace veintiún años. Yo pensé que, para qué vamos a hacer una obra de veintiún años, qué vergüenza, a nadie le va a gustar, todos la van a encontrar antigua, qué sé yo. Y en un ensayo encontré algo que me pareció precioso como para hoy y dije "es como una historia de amor esta huevada". Qué loco, qué lindo, como que me emocionó en un ensayo eso, y dije “ya, yo, quizás, me encantaría sentarme a ver una historia de amor, rara, cuática, con humor negro bla bla bla, y concentramos el montaje en eso”. Y claro, la reacción del público era hermosa, porque decía qué lindo ver ahora, en estos tiempos, esto, una historia de amor imposible. Lo que quieras, pero qué lindo generar otro tipo de sensaciones en el espectador. Yo creo que eso es una bonita manera de posicionarse hoy también, pensar en qué sensaciones le quiero entregar al espectador. No información necesariamente, no datos necesariamente y, sobre todo, no enseñanzas. Pero sí preguntas. Preguntas, momentos y espacio de compartir algo chico. Y creo yo que eso funcionó súper bien, porque la obra que se remontó a la semana siguiente fue "Los millonarios", que es mala onda, los protagonistas son los malos, es una obra absolutamente contradictoria, absolutamente mezclada, extrañísima, que a mí me encanta. Y creo yo que la reacción del público también fue preciosa, porque es un tema, ese tema sí que está. Ahora la podemos remontar en cuarenta años más y va a ser la misma cosa, la podríamos haber estrenado hace doscientos años y sería lo mismo, porque ese tema sí que está.

Entonces, creo yo, que cuando te posicionas para narrar algo y ese algo habla del presente, pero con un poquito de cariño o con la ironía justa, creo que está bien. Mira, creo que hay que posicionarse. Hoy día, para hacer teatro de la forma más horizontal que puedas con el

espectador, porque estamos todos en la misma, uno tiene la ventaja que tú estás invitando a alguien a que reciba lo que creaste, pero estamos todos en la misma... a mí me importa mucho la horizontalidad en el teatro, desde el día uno, desde el día en que yo me pongo a escribir una obra si es que tengo que escribir una obra, desde el día uno del ensayo y desde el día uno de las funciones. Porque encuentro que hay un gran vicio en nuestro teatro, que es tratar al público como ignorante o como imbécil cuando somos todos ignorantes y todos imbéciles. Pero yo no le voy a decir a una señora, “oiga señora lo que pasa es que la realidad es un embuste porque...”. Si la vieja lo sabe más que yo. Creo que es una bonita manera de posicionarte hoy para hacer teatro, cuentes lo que cuentes, sea la anécdota que sea, creo que es de manera horizontal. Suena obvio, pero no es obvio. Al menos me pasa a mí cuando voy al teatro.

**¿Y qué opinas de esta frase que se ha puesto de moda, de que todo teatro es político?
¿Estás de acuerdo? ¿Estás en desacuerdo? ¿Por qué?**

Creo que es muy incompleta la frase. Creo que, como toda frase, empieza a funcionar como un marketing, como una respuesta, y uno no puede, creo yo, instalar en la realidad respuestas, si no que hay que instalar preguntas. Porque, por ejemplo, yo puedo escribir una historia de amor de dos niñitos y eso puede ser muy político, lo que pasa es que no es evidente y, sin embargo, yo puedo ir a ver una obra que se trate de la huelga de un sindicato y puede ser para nada político, si no que puede ser algo redundante, inelectualoide, emocional, y eso a mí no me parece. Porque no todo teatro es político, así como no todo discurso es intelectual. Creo yo que en nuestra realidad hay muchos discursos que solo se sostienen de manera emocional, y la emoción es demasiado peligrosa, porque es muy poco efectiva. Hay un dramaturgo norteamericano que se llama David Mamet, que el tipo escribe casi puros diálogos, es muy raro y yo creo que es súper político. Porque es político para él, porque es muy intimista, no tiene miedo de mostrarse a sí mismo frente al mundo. Claro que la obra no tiene ninguna línea, ninguna línea que te vende la revolución.

Que todo teatro es político me suena a mí, más como los guerrilleros de Facebook que como algo que uno pueda comprobar en la realidad. Porque existen los guerrilleros en Facebook que quieren quemar todo, que tienen unos discursos guaa. Y después, en persona, como que son nada. Como que es una cosa realmente amarilla, gente sin rabia. Sí está, uno puede leer eso, pero qué efectividad tiene eso real. Yo creo que no todo teatro es político, no todo es teatro político, porque no todo el mundo se hace preguntas que duelen. A mí también, a veces

a uno lo consuelan ciertas respuestas, y el teatro efectivo, no sé... hay maneras de ser mucho más concreto y efectivo haciendo teatro también. El teatro es el teatro, cumple su rol de inspirar, de compartir, de proyectar, de, ojalá, generar sentido, de cambiarte la vida por más que unos segundos, pero el teatro tiene un límite.

¿Debiera ser todo el teatro político? No lo sé, pero me parece que es fome la frase porque es más una respuesta. Puede ser interesante, por supuesto que puede ser interesante, pero me parece más como una respuesta, más como un bastón, "yo hago teatro y mi teatro es súper político porque yo creo que esto y no se qué". Y uno se pierde también, a veces, por eso te digo: a mí la palabra contradicción me seduce mucho, porque define mucho al ser humano contemporáneo. Estamos plagados de contradicciones. Dentro de nosotros mismos también. Entonces creo que el teatro debiera ser más honesto. Esa frase a veces disfraza un poco el tipo de teatro que se hace, yo no sé si todo el mundo puede hacer el tipo de teatro que realmente quiere hacer, creo que muchas veces hay creadores que usan bastones para hacer teatro y esos bastones generalmente son políticos, como políticos y eso.

¿Cómo defines el trabajo que hacen en "La María"?

Por ejemplo, la Alexandra y yo vemos las cuestiones súper distintas, muy distintas, y cuando dirige ella también las obras son súper, súper distintas. Y eso es precioso, eso es muy bacán. ¿Cómo defino el trabajo que hago yo en la compañía, que hace la compañía? Esa es la pregunta ¿no?

Claro, el que hace la compañía.

Yo creo que hay dos partes en la respuesta. La primera parte de la respuesta es muy egoísta, hacemos lo que necesitamos hacer en ese momento, por nosotros. Creo que somos un grupo súper afiatado, un grupo de gente muy bonita, en la que uno puede confiar mucho. Entonces somos... piensa cuando uno era más pendejo y tenía amigos y se juntaban como a tocar, hacer una banda, inventemos una banda y tocaba y tocaba, y estaba todo el día inventando cuestiones, y a veces no salía nada, o a veces salía como una canción que podía tocar en una fiesta... Yo creo que así trabajamos nosotros, somos como una banda de amigos, una pandilla que se junta a hacer lo que hace, que es lo más absurdo del mundo. O sea, nosotros siempre decimos que hacer teatro es lo mismo que ser adicto, que hacer teatro funciona como una adicción. Uno lo necesita, necesita hacerlo aunque no gane ni uno, aunque la gente no vaya,

aunque tengas que hacer una obra y usar todas las cosas de tu casa y tengas la suerte de adjudicar un fondo, etc. Pero la respuesta egoísta es que, afortunadamente, creo yo, que nosotros tenemos la ventaja de hacer lo que se nos da la gana, es decir, trabajar con la libertad absoluta. Trabajamos con libertad absoluta. Creo que tenemos la suerte de que hay gente muy, muy talentosa en la compañía, que pueden actuar lo que sea, que pueden iluminar lo que sea, que pueden crear el espacio que sea, que podemos escribir lo que queramos, que podemos hacerlo de cualquier manera, no nos cerramos a los referentes, creo que podemos hacer lo que queremos porque ninguno se cree mucho el cuento. Cuando alguien se pone como soberbio, medio abacanado, lo bajamos al tiro, y somos un grupo de gente que se quiere, que hace obras.

Qué tipo de obras son las que creo yo que hacemos, yo creo que a nosotros nos encanta trabajar con la teatralidad y eso también es súper político y es súper creativo. No concebimos una obra de otra manera. Para nosotros lo estético es absolutamente fundamental, y es tan relevante como la actuación, y es tan relevante como el texto. Nosotros metemos dentro del mismo saco texto, visualidad, actuación, no lo jerarquizamos. Y yo creo que eso es un punto importante, un punto interesante, de generar obras que sean momentos de teatralidad, uno. De partida es un poco lo que decía Brecht, yo creo que da lo mismo que tengas el tremendo discurso político si estéticamente tu obra es súper pobre. A quién le va a importar, a quién vas a seducir así. El pastor que se pone en la Plaza de Armas tiene que competir con otros tres pastores evangélicos que están ahí, entonces, cómo utiliza el lenguaje, cómo utiliza el espacio, cuánto tiene que gritar, cuánto tiene que engrupirte.

Y creo que nos gusta poner temas en escena difíciles, difíciles para nosotros y difíciles para la discusión. Y, en ese sentido, claro, creo que nuestras obras son arriesgadas y siempre están pasadas, no son como a medias tintas, sino que son un ejercicio creativo que uno invita a ver donde está todo puesto ahí, todo, todo. Nos exponemos absolutamente ahí, y queremos compartir lo que estamos pensando sobre ese tema. Y, creo yo, que nos ha pasado siempre eso. En las primeras obras, en la Trilogía Negra, que se trataba sobre la infancia de uno y hablar del fracaso, tenía que ver con eso. Eran melodramas, eran melodramas de humor negro, pero de lo que se hablaba era terrible igual. “Mira, nos pasó la vida y nos pasó esto”. Siempre trascienden un poco la anécdota, y en el caso de los clásicos que hemos montado pasa lo mismo. En el caso de la última trilogía que hicimos pasa lo mismo y, además, pasa que a mí me gusta como dificultar aún más el tema, entonces yo decido que en esa última trilogía todos los protagonistas van a ser los malos de la película. Encuentro que se hace interesante y que genera mucho movimiento en el espectador, también como expectación,

como que me estoy riendo de algo que no me debería reír, pero me río igual. Y poner los vicios, todos los vicios de Chile, donde creo yo que somos todos hipócritas, racistas, pero también tenemos sentido del humor. Entonces, como que los personajes de mis obras, tienen que ver con eso.

No se, ponte tú, en "Fe de ratas", y que heavy porque está pasando ahora, heavy también con Berríos, que era como el héroe, la obra era justamente eso. Un tipo que había sido un héroe en la dictadura, que ayudó a miles de personas, ahora esta siendo acusado de abuso sexual y la Iglesia quiere tapar esto. Entonces, toda esa cuestión que es donde estamos metidos, en un saco súper oscuro, es bueno ponerlo en escena, pero no siempre. Y que los protagonistas además sean ellos, que el obispo, darle discurso al obispo para escuchar todas las atrocidades que tiene que decir. Creo yo que eso habla mucho más como de una posible realidad a que simplemente tratar el tema. Cómo mira esta persona, no la moral, creo que lo que ponemos en escena no es moralidad, menos superioridad moral, lo que ponemos en escena es problemas y son nuestros temas hasta el minuto en que nos vamos. No los resolvemos. Cuando yo hice "Los millonarios", no conocíamos mucho en realidad toda la problemática. No, no, éramos ignorantes del tema también, y eso es lo que me pareció más valioso. Entonces dije "pongámoslo desde este lugar, no estamos resolviendo, metamos todas las dudas que hay, todo el problema que hay". Y como uno mismo en el colegio tenía un compañero que uno le decía el indio, mira el indio, el indio... qué ignorancia, y qué racista que es uno también. No somos los buenos, generalmente somos los malos. Entonces las obras que ponemos en escena con La María siempre tienen esa trizadura, como si fuéramos monitos de porcelana todos estaríamos trizados porque hay algo ahí, hay un filtro que se llama realidad que le pone cierta temperatura a las obras. Entonces creo que pasa un poco eso.

Y en términos de discurso, creo yo que es un discurso más filosófico pesimista que político en términos derecha e izquierda. No existe la izquierda, no existe la derecha, a mi juicio. Cómo ponerlos en escena, adónde, no sé, es como creer que Putin es comunista, ¡no es comunista! Es como creer que este huevón de Corea del Norte es comunista, ¡no! El comunismo no es eso, entonces tiene que ver con una crítica al fracaso de la humanidad, es como eso, a mí me gusta hablar de eso. Es como ser un poco más radical para poder hablar. Entonces tiene que ver con que es tal la cantidad de vicios, estamos tan descaminados dentro de la realidad, es tanta la miseria existencial que tenemos, que no podemos llegar y hablar de ciertas cosas ni menos proyectar soluciones. Por eso siempre las obras hablan de eso, siempre las obras son, si uno las leyera desde el pesimismo, son todas muy pesimistas, son todas muy

terribles, son todas muy tristes. Y eso es lo loco, eso es lo que me gusta a mí poner en escena, pura resistencia, pura resistencia.

Una niña me decía el otro día, cuando fue a ver “Los millonarios”, me decía “qué lindo cómo termina ese discurso como de la defensa al pueblo mapuche”. Pero la que lo dice es la abogada, que los odia, entonces esa contradicción es la brutal. Entonces digo, claro, Nicolás López condenado ayer a cinco años, la raja, pero, en el fondo, uno dice, pero es que los abusos sexuales no debieran existir, no debieran ser no más, y un millón de etcéteras. Pero, finalmente, claro, no me gustan las obras que son solo anecdóticas, ni me gustan las obras que solo se sustentan en el texto, en lo actoral, y descuidan lo visual. Creo que el teatro por algo es teatro, es un lugar que uno mira. Uno mira y te presentan un mundo, y ese mundo tiene sus leyes, y esas leyes tienen una cierta iluminación, una cierta disposición espacial, un cierto lenguaje que se dice, y ciertos cuerpos que están al cien por ciento haciéndose cargo de todo. Ese es el ejercicio político, porque es la conjugación y la concientización de lo formal en un nivel profundo, nada es al azar, todo lo que está ahí debe narrar. Es decir, todo debe cumplir su función, porque si no estamos yéndonos por las ramas. Entonces la precisión, creo yo, que es parte de una significación de lo político.

En cuanto a tus metodologías de trabajo o maneras de hacer teatro, ¿si pudieras describirlas?

Es que dependen de la obra. Cada obra tiene su forma, tiene su aproximación, entonces nosotros hemos montado obras de modos muy, muy distintos. A veces concentrándonos mucho en descifrar el texto, otras veces tenemos obras que parten solo desde una imagen. La última, ponte tú, que la dirige la Alexandra, que es una versión del "Pato Salvaje", es un ejercicio de estilo, es un ejercicio visual, parece una instalación, y el texto es lo terciario dentro de la narración total. Entonces la forma de ensayo es muy, muy distinta, de Alexandra. Día uno, llegamos, y nos hace improvisar tres horas. Y podemos estar improvisando un mes y cuando estás desesperado de repente te das cuenta que se arma algo, y empieza a agarrar sentido.

A mí, en términos generales, cuando dirijo, es absolutamente lo opuesto. Me gusta armar un esqueleto lo más rápido posible para que todos empecemos a ver la obra, porque, generalmente, el actor cuando recibe indicaciones de él, de él, entonces me gusta armar un esqueleto general. Y de repente, después de las dos semanas, digo “esta es la obra que tenemos, ahora cómo empezamos a conjugar todo, cómo empezamos a hacernos cargo de

todo lo que debe contener esta cuestión que se llama obra”. Porque si no, uno para textos, para texto es una parte de la creación. Tenemos, o sea, yo he montado obras donde solo me preocupó de los estados físicos, por ejemplo, y me da lo mismo cómo dice en el texto. Lo que sí es importante para mí es que yo nunca monto el cien por ciento de la obra. A mí me gusta dejar siempre un porcentaje que es libre y tiene que ver con que en el momento de la representación esos cuerpos agarran mayor libertad también, y se sostienen solo por lo escénico. Y eso lo encuentro hermoso, me parece súper bonito eso también de no tener el control total. Y la otra cuestión, que es general y es fundamental en las obras que hago yo, es la música. Yo como primer día de ensayo, llego con trescientos temas, y algunos los uso solamente para que los actores entiendan el ritmo. Hay obras donde la música define el montaje, tenemos obras donde el espacio define el montaje. O sea, le decimos a veces al diseñador de iluminación “mira dínos tú dónde nos paramos porque aquí la luz es lo importante, da lo mismo que esta escena sea dos huevones acostados, si quieres que estemos saltando en una esquina y se va a a ver más bonito, eso es”. Entonces, finalmente, la forma de trabajo guarda relación con la mirada que uno tiene sobre una obra en específico, no tenemos siempre la misma metodología, vamos variando para no aburrirnos, para no caer en fórmulas. Nosotros podríamos haber hecho “La tercera obra” veinte veces, de veinte maneras distintas, pero no nos gusta eso. Y lo mismo pasa con la forma de dramaturgia, con los textos que no escribo yo, si no que son clásicos que escogemos. Es muy ecléctico todo, creemos mucho en lo ecléctico, creo yo, y creo que eso es parte también importante del trabajo, como para no generar una rutina si no que siempre te sientas como una fiesta de cumpleaños, en algo que está pasando ahí.

Ahora, lo que siempre es fundamental y está presente en cualquier obra, es que somos muy rigurosos para ensayar. Cuando hay que actuar hay que actuar, y actuamos a mil. Yo soy severo en ese sentido, en los ensayos, si vamos a actuar actuemos, si no, lee el texto, o si no, no ensayemos, tomémonos un vino. Pero cuando haya que ensayar se debe sentir esa atmósfera, cuestión que para mí es demasiado importante, así como la atmósfera de nuestro planeta posibilita la vida, la atmósfera a una obra le da la vida. Entonces, cuáles son las sensaciones climáticas que hay, a qué huele ese personaje, cuando estás diciendo este discurso, ¿te duele la cabeza?, ¿te duele la guata?, ¿en qué está tu cuerpo ahí?, para no concentrar todo en la cabeza, o en una emoción, me cargan a mí esas cuestiones. Lo emocional por lo emocional encuentro que es absurdo, te pierdes todo, te pierdes todo. Es como decir que toda la gente que va a un funeral está triste y llora. No, mentira, te afecta de manera muy diversa y eso es lo exquisito de.

¿Trabajo de mesa te gusta hacer? ¿Haces trabajo de mesa?

Muy poco. Lo hago, lo que hago es que actuamos en la mesa, después de un rato como que se actúa en la mesa, y lo más parecido a trabajo de mesa es cuando yo armo el esqueleto de la obra, porque ahí empezamos a comprender la obra en términos generales. Empezamos a comprender posibilidades particulares de. Las pocas veces que hemos hecho trabajo de mesa clásico, te das cuenta que te armas una obra en la cabeza, que te sirve para leerla, pero en el momento de ponerla en escena queda coja, porque la experiencia teatral debe pasar por el cuerpo. Y muchas veces, uno con un lápiz, una goma, llena el texto de cosas que sí, sí, sí, pero te das cuenta que, cuando estás en escena, con tu cuerpo transitando en el escenario, aparecen otras que son las reales. El trabajo de mesa sirve en la medida en que hay una comprensión primera del texto y de las ideas base a desarrollar, pero tiene un límite, siempre tiene un límite. Además que el tipo de texto que trabajamos no es muy realista, tampoco va por ahí. Tiene que ver con delirio, tiene más que ver con hipérbole y, sobre todo, como con fuerzas de los personajes.

Ni en "El Hotel", ponte tú, ni en "Los millonarios", ni en "Fe de ratas", yo no le pongo nombre a los personajes. Dice "abogado", "abogada" o 1, 2, 3, A, B, C, porque no eran seres humanos, sino que eran como fuerzas. En "El Hotel", ponte tú, yo hacía un personaje que era El Enfermero, pero no era un cuerpo humano que fuera el enfermero, sino que era este huevón es Chile, este huevón es el Chile de ahora, que lo tratan como el ajo, que lo violan por lo que sea, que lo van a engañar, que lo utilizan como un mono. Y desde ese lugar reaccionamos a las situaciones. O la Alexandra y "Los millonarios", por ejemplo, que era la abogada que era como la superioridad moral, ella. Eso es lo que ella tenía que actuar, pero no tenía que actuar un cuerpo, ni la señora Francisca que sirve como referente. No, eran como fuerzas, porque el discurso de lo que se tenía que narrar era lo que lo que importaba. La contradicción, en el caso de "El Hotel", el absurdo total, el absurdo total y el terror que conlleva eso. Entonces sí, por ejemplo, si tu personaje no es un ser humano, si eres una fuerza, el trabajo de mesa te sirve para entender la situación al principio no más. Y todo se puede cambiar, toda esa cuestión puede cambiar, sirve más para hacer ejercicio en relación a una escena que para tener una seguridad al momento de actuarla. Tiene una trampa el trabajo de mesa, que tiene que ver con que muchas veces el director te da respuestas. Que tu director te tiene que dar respuestas. Si todos estamos en la misma, y todos tenemos que encontrarlo, o

quizás el director te da una respuesta, pero cuando estás actuando la escena te das cuenta que no es correcto. Puede cerrar más que abrir puertas.

Oye ¿y asumes lo político a nivel metodológico? ¿O cómo llevas lo político a tu forma de creación o producción teatral? En el sentido de producir una obra, no de productores.

Lo que pasa es que estás dentro de un universo, y dentro de ese universo de la obra que uno quiere tratar, esta presente lo político, pero la metodología de trabajo, volvemos como a lo simple, a lo ingenuo, a lo inmediato, a probar muchas opciones, dentro de la metodología no hay una concientización de lo político, sino que hay una apertura que sabemos que le va a rendir a eso, finalmente. Pero no hay una concentración como metodológica, política, para hacernos cargo de ciertas cosas, porque la obra debe resonar en el instante también. Debe vibrar en el espectador, más allá del objetivo final. Primero hay que seducirlo, para después decirle lo que está viendo es eso. Creo yo que en la metodología de trabajo al producir la obra uno va resolviendo lo que te propone el presente no más. Porque si en "El Hotel" hay una escena que celebran un cumpleaños, y uno sabe que la escena está hablando de un insulto a la memoria, de un no estar ni ahí con haberle hecho daño a alguien, uno sabe que eso es la escena, pero para que la escena resulte hay que concentrarse en hacer una celebración de cumpleaños. Entonces eso también puede ser muy político. Olvídense del discurso, pásenlo increíble, porque al momento de instalarle textos se va a conformar esta cuestión contradictoria y violenta. Obviar lo político a veces puede ser un ejercicio muy político en sí.

¿Cómo defines tu rol como director? ¿Cómo te definirías?

Como que soy el alumno que estudió para la prueba, el que tiene un poco más de información. Soy el que tiene un poco más de información, soy el que puede guiar un poco más y el que va a ordenar los tiempos, y el que está obligado a inspirarte para que puedas generar tu trabajo interpretativo, pero eso. Porque lo que te decía, me interesa mucho la horizontalidad, y hay muchas escenas dentro de las obras que a mí me preguntan "cómo hacemos esta escena" y mi respuesta es "no tengo idea, ¿a alguien se le ocurre algo?, probemos algo o si no saquémosla, sino cambiémosle el texto, da lo mismo". Dentro del jolgorio, dentro del relajó, dentro de la buena onda, dentro de que exista una atmósfera creativa exquisita, ese es mi trabajo más como director, de mantener un clima, de mantener un clima de buena energía dentro del ensayo y después dentro del camarín. Que es una

cuestión que nosotros nos creemos la muerte como compañía, que tenemos un camarín exquisito, la raja, y hay ene gente que nos dice “me gustaría trabajar con ustedes porque dicen que lo pasan súper bien en el camarín”.

Pero eso, mi rol como director es servir de guía un rato y tener un poco más de información que el resto al principio, y tener la capacidad de ver como espectador algo, para ver si es efectivo o no, o no es efectivo. Pero es fácil ser director dentro de mi compañía, encuentro yo, porque todos meten la cuchara, porque yo puedo definir una escena, yo puedo proponer una escena y la Alexandra dice "es mejor hacerla de esta manera", “ok probémosla”, y Manuel Peña puede decir "hay que hacerla asá", “probémosla”, y simplemente queda la mejor. Porque todo está en beneficio de la obra, porque ahí trascendemos los roles, y la mejor idea la puede dar un cabro de primer año que invitemos, o un premio nacional que invitemos a la obra, la puede dar cualquiera, porque estamos todos involucrados en lo mismo y es súper fácil, el axioma, la mejor idea gana, lo que sea mejor para la obra gana. No hay tanto juego de ego, ni nada. Si la obra está buena, estamos todos beneficiados por eso. Como soltar el control un poco, no eres de los que “quiero que se vea así, ya”, o cuando lo tengo como que lo expongo así, mira "creo yo que podría ir para este lado", a no ser que uno tenga una obsesión con una imagen y ya. Como la Alexandra, que tenía una obsesión con una imagen de un sauna, yapo hagámoslo, como el sauna del hotel. O una obsesión que tenía yo con unos superhéroes, entonces hicimos una obra que se llamaba "Superhéroes". Pero no, no, creo que es muy difícil, porque no se puede hacer siempre y tienes que tener una confianza brutal en el resto y saber que el resto te va a responder para soltar el control, y es bonito. Igual llevamos haciendo demasiado tiempo teatro, entonces es como rico, ya, hagámoslo así, y vamos probando.

¿Crees que existe una tradición de teatro político en Chile? ¿Lo podrías llamar así?

¿Tendría alguna característica o no lo ves como una tradición significativa?

Sí, creo que el teatro chileno tiene una tradición política en términos de utilizar el concepto como un determinante de la realidad. El dramaturgo austríaco Thomas Bernhard, que uno lo lee y uno dice este tipo es ultra político, o es un sarcástico, o escribe obras de terror, pero de que da cuenta de la sociedad que odiaba, que era la austríaca, por todo lo que pasó en la Segunda Guerra, lo es, por supuesto que sí. Si uno lee “Chañarcillo”, por ejemplo, hay una realidad en términos de una reflexión de cómo afecta el poder y la ignorancia, que es brutal. Creo que el teatro chileno es súper político porque muchos dramaturgos tuvieron una

conciencia de la realidad y una conciencia social que los hizo escribir obras que trascienden su época, o que fueron muy importantes dentro de su época. Es como cuando uno lee “Hijo de ladrón” de Manuel Rojas. Yo leo ese libro y digo, esto es un tesoro, porque el tipo que lo escribió tiene conciencia de lo que escribió, y tuvo una conciencia afortunadamente más allá de otro pobre, otro señor pobre. Este tipo era pobre, lo pasó como el hoyo, pero además tuvo esa conciencia de retratarlo, convertirlo en un producto artístico que reflexiona de tu patria, que reflexiona del ser humano y que, finalmente, reflexiona de la vida, y te saca del cliché de los conceptos. A mí me gusta, por ejemplo, de todo el teatro obrero, que te saca un poco del cliché, te empieza a dar razones un poco más trascendentales de lo que sucede. Lo mismo pasa con los ‘60 o con toda la evolución dramática que tiene Radrigán, por ejemplo. El viejo está hablando, está denunciando, se está quejando, tiene rabia. Pero además tiene sus conceptos que equilibran la desigualdad, la lucha, no sé qué, y que te lo hace súper real, te lo hace súper humano. Como el trabajo que hacía esta compañía "El riel", ponte tú, el mismo trabajo que hace Griffèro, que se va como para otro lado, se va como en una evolución de lo visual y no se qué, y no hablar, de tomar la metáfora y no tomar lo lineal, etc. Lo transforman. Veo que durante toda la existencia de nuestra mentira de país que tenemos, de este invento de los masones, siempre ha habido conciencia de denunciar eso, esa contradicción de denunciar esa hipocresía. Entonces, desde ese lugar, creo que todas las grandes obras del teatro chileno son súper políticas porque nuestro terruño es una cuestión muy extraña, porque nuestro país, desde sus inicios, ha funcionado de una manera extrañísima. Entonces hay un reflejo en la dramaturgia de la realidad de nuestra historia, y cómo se ha construido nuestra historia y cómo se sigue construyendo nuestra historia. Todos los productos artísticos que toman parte de esa historia para crear sus fabulaciones contienen ese concepto de lo político. Estoy en un lugar y pienso esto, de lo político..., mira cómo esta realidad está generando esta incertidumbre, mira cómo lo perverso se cuele hasta en no sé, el living de la casa con esa tele nueva en esa obra de Radrigán, no tengo idea, y mira cómo grandes dramaturgos de la historia de Chile, con hombres o mujeres que provienen de distintos barrios, ya sea de la ciudad, del país, pero que tienen en común una cuestión hermosa que solo se consigue viviendo la realidad, que se llama conciencia social. Mientras uno encuentra una obra con conciencia social, lo político va a estar orbitando ahí de una manera trascendente. Y eso es precioso. Yo creo que esa es la diferencia entre una buena obra de teatro y una no tan buena.

¿Qué tomas de esta tradición de teatro político chileno? ¿Qué referentes tienes, tanto de autores como de compañías, o de algún proyecto en específico?

A mí siempre me ha inspirado Acevedo Hernández, harto, sí, él. Las conversaciones que tuve con Radrigán, más que sus obras, la imagen del autor. Tuve la suerte de tener unos encuentros con la Isidora Aguirre y era maravillosa, era maravillosa. Era una vieja que tenía como quinientos años, pero era como una cabra de veinte, y lo que irradiaba era maravilloso. Lo mismo Radrigán, lo mismo me ha pasado con personas involucradas en la historia del teatro chileno. Porque referencia directa como a mi dramaturgia con otras dramaturgias, no tengo tanta. No me siento discípulo o alguien que toma el referente de una manera más directa. Creo que son como la voluntad que han tenido ciertos escritores y escritoras de teatro chileno que te conmueven. Lo de "Chañarcillo"... a mí me conmueve esa obra, pero sobre todo en esas partes mínimas, sobre todo en las partes de la miseria humana, y que trascienden en todos los temas. Más allá que a un personaje lo estafaron los poderosos de las minas, no, la historia chica, la historia chica que te habla de un naturalismo al que no se puede escapar, eso me conmueve, me conmueve lo trágico, lo trágico que ha sido la historia de nuestro país, pero como la vivimos sin humanidad, donde siempre aparece el humor, donde siempre aparece la compasión. Eso me parece brutal, porque ahí lo político se aleja de un discurso intelectual o filosófico, y se transforma en una decisión de vida. Y ahí lo político empieza a circular en el cotidiano, y cuando lo político circula en lo cotidiano y uno tiene conciencia de la resistencia, de la carencia, me parece conmovedor. Creo que lo más político que he leído yo en teatro chileno, son frases que finalmente te hablan de la condición humana, del interior de una casa, y eso es lo que me atrae a mí de Radrigán, de Acevedo Hernández, de algunas situaciones medias delirantes de Vodanovic. Hay hartos más, pero sí, claro que sí. Lo que pasa es que la creación artística literaria de nuestro país, es decir cuentos, novelas, sobre todo la poesía, el teatro, tienen un poder muy interesante y muy enigmático, encuentro yo, muy enigmático. La realidad nuestra, de la geografía, del clima, de cómo se ha construido el país, tiene como voces, conmovedoras y optimistas, finalmente optimistas, que te inspiran. Cuando te hablo de optimismo, es el optimismo que tiene conciencia de la tragedia y, por lo mismo, decidió ser optimista, no el optimista per se. Y, claro, pasa eso.

**¿Puede el arte insertarse en los grandes debates públicos, sin perder su función estética?
¿Cuáles son esos debates del presente y cómo podría hacerlo?**

Obviando lo evidente, sí, yo creo que sí. Lo que pasa es que el arte, dentro de su rol, porque tiene un rol, claro, el arte no te va a dar comida para que puedas subsistir porque no es su rol. Creo yo que, más allá de alimentar el alma, el arte tiene un rol fundamental dentro del ejercicio de la realidad, y que es pensarla. El arte chileno piensa el país, en especial el teatro chileno está continuamente pensando el país, adelantándose a los temas, reflexionando con anticipación de muchas problemáticas. Y si se tomara en cuenta ese rol del arte, que es pensar la realidad, que es pensar el país continuamente, por supuesto que podría ser un aporte, un aporte contundente. Es la realidad, lo que pasa es que existe el gran prejuicio de que el arte no es más que un bien de consumo y de entretención, y también lo es, esa es la otra, también. Nuevamente volvemos, la contradicción. Pero creo que, cuando desde otros ámbitos de la sociedad, ya sea la política, la poesía, la pedagogía, etc., se toma en cuenta la creación artística de un país, siempre existe una nueva sensibilidad frente a un tema. Yo creo que el arte teatral, al menos, el teatro, piensa continuamente la realidad, piensa el país, se mete en ese lugar, fabula en relación a eso. Pero si perdiera su valor estético se transforma en una cuestión inocua, creo yo. Si pierde su valor estético, su fuerza se pierde también, porque queda una pura parte, y el teatro se compone de muchas partes. Hay un texto, hay un cuerpo que se crea, hay un mundo que se crea y la visualidad, etc. Y ese conjunto es el que piensa el país, ese conjunto es el que es insolente, al bufón no le cortaban la cabeza porque él podía decirle la verdad al rey. Súper chulo el ejemplo, pero creo que el arte cumple eso, porque piensa el país, está pensándolo continuamente. Eso es lo que hacemos nosotros, estamos pensando posibilidades, poniéndonos en distintos escenarios. Y hay obras que lo hacen de una manera muy profunda, muy profunda, y uno dice, puta, que ganas que alguien vea esta obra y que tenga algún poder concreto, porque puta que serviría. Son pocas las manifestaciones de la sociedad donde la reflexión juega un rol fundamental, y el arte reflexiona frente a eso, no elucubra, no describe, reflexiona y pone en escena distintas posibilidades de algo, distintas reflexiones frente a un mismo estímulo. Y si los discursos artísticos, así como los discursos científicos, se tomaran en cuenta, bueno, ya habríamos conquistado el sistema solar. Lo habríamos conquistado, que el futuro de la humanidad es hacerle caso a la ciencia y hacerle caso al arte, son las dos grandes reflexiones. Pero mientras le sigamos haciendo caso estrictamente a lo religioso en términos de valores, y a lo económico en término de sustento, estamos igual que siempre, no se ha evolucionado nada. Pensando en términos religiosos y en términos económicos, no se ha evolucionado. Eso creo.

