

Resumen Entrevista a Rodrigo Pérez, actor y director teatral, quien conversa sobre entender el teatro político desde la dialéctica, querer experimentar en lo significativo de lo formal, en temas de memoria y cómo el arte no puede hacerse parte de los procesos políticos, pero los trabajadores del arte sí.

¿Defines tu trabajo como director como teatro político? ¿Por qué?

Yo creo que las autodefiniciones son súper complejas. Yo creo en que exista un otro que lo defina a uno, porque yo puedo definirme como a mí se me pare la raja, como me dé la gana. Puedo decir, soy vanguardista, político, posmoderno, puedo decir muchas cosas de mí mismo. Yo creo que es la historia, y los que miran de afuera, los que de alguna manera deberían instalarlo en algún lugar, si es que fuera necesario. Por lo tanto, no me es fácil decir, sí, es político, o no. Sí, yo tengo una aproximación política con el teatro que yo hago, sí, efectivamente. Y eso pasa por varias áreas, digamos. Las fundamentales son, por una parte, los contenidos. Los contenidos que tienen que ver con espacios que, para mí, son desacomodados. O sea, yo hablo de lo que no sé, hablo o intento hablar de lo que no sé, intento hablar de lo que me incomoda, intento hablar de lo que me molesta, lo que me pone en tensión. Y eso deviene, necesariamente, en un universo de contenido que se traduce en las obras. Y si estamos hablando de descontento, de desacomodo, de desasosiego, claro, hay ahí una crisis que está puesta en juego y que, de alguna manera, se traduce un poco más, un poco menos (depende de la obra) en la obra misma que estoy haciendo, eso a nivel de contenidos. Lo otro tiene que ver con el cuestionamiento a las formas, que tiene que ver con eso, con las formas, en el cómo se hace, con el lenguaje que uno decide contar o poner el problema. Como "el lenguaje escénico". Y eso, efectivamente, parte de un análisis que es contextual, y eso ya lo pone en un ámbito que podríamos nombrar como político, o ustedes podrían nombrar como político, que es el universo que lo plantea Brecht, en alguna manera, que es saber qué está pasando alrededor de la obra que se va a hacer, en términos históricos, en términos políticos concretos del país donde uno está metido, de la región donde uno está haciendo la obra que está haciendo. Y, finalmente, en que está el teatro en ese minuto, en que está el teatro, como el contexto, ir achicando los contextos. Y ese análisis siempre pasa, más consciente o menos consciente, pero siempre está. Ese análisis contextual. Entonces, también,

por ese lado uno podría decir qué es político. Es que, en general, uno tiende a pensar que tiene que ver solamente con contenidos, y a mí me parece que es mucho más que los contenidos. Incluso, muchas veces, hay contenidos que son de cualidad política porque hablan de contingencia, pero el teatro, la obra, no necesariamente es política.

Uno siempre dice que el teatro siempre es político, y eso es una figura poética que también a mí me interesa destacar, como figura poética. Que tiene que ver con el ejercicio del teatro mismo, el ejercicio del teatro mismo tiene una serie de características valóricas, o una fundamental, que es exactamente contraria por definición al valor fundamental de la sociedad en la cual nosotros nos estamos moviendo. En esta sociedad capitalista, nosotros hablamos como el gran valor la competencia. Y si uno va a un diccionario de sinónimos y antónimos, uno de los antónimos de la competencia es la solidaridad. Y el ejercicio teatral debe ser para que resulte, por principios, para que salga bien, debe ser para que quede bonita la obra, debe ser solidario, es un gesto solidario, la obra que sea. Porque significa un grupo humano que se pone de acuerdo para contar de cual o tal manera un contenido que considere importante de ser contado. Y ese acuerdo es un gesto, en términos valóricos, solidario, por lo tanto, opositor al sistema. Es súper simple la ecuación, pero me parece que esa figura poética también ayuda a comprender que el ámbito de lo político no solamente tiene que ver con cuán puntuda sea la obra que uno esté haciendo.

¿Qué opinas de esa frase "todo teatro es político"?

Yo creo que todo teatro es político desde esa perspectiva, que es una perspectiva valórica y que tiene que ver con el ejercicio mismo del oficio, el ejercicio que es político, porque el valor que lo anima se opone a los valores del capitalismo, de la sociedad en donde estamos metidos. No más que eso tampoco. No le pongamos color.

¿Cómo definirías el teatro político? Pensándolo como un territorio a definir.

Yo creo que, político en términos clásicos, yo creo que tiene que ver con la puesta en tensión, vale decir la puesta en escena de contradicciones que tienen que ver con... de un concepto que deviene de la dialéctica. Ahora, cuando hablamos de político hablamos claro, uno puede decir que una obra súper facha también es política, pero la mecánica tiene que ver con la dialéctica, en ese minuto uno puede decir qué es más o menos político. Cuando se pone en

juego como mecánica, dejando un ratito de lado el contenido, cuando uno pone en juego una mecánica, que tiene que ver con la dialéctica, y la dialéctica tiene que ver con la mirada sobre el movimiento, la posibilidad del cambio, a propósito de la existencia de contradicción, eso es. Dicho súper básicamente, no se decirlo de otra manera, eso es. Entonces, esa mecánica que se pone en juego, que tiene que ver con la dialéctica, yo creo que mejor definiría. Entonces no todas las obras, independientemente del contenido y de la voluntad política que uno pueda tener, son necesariamente políticas.

Hay obras emblemáticas de la época de la dictadura, del Ictus, donde yo asistía de cabro chico porque me llevaban mis papás, que eran súper políticas, pero no eran políticas. Eran súper políticas en términos de contenido, porque el contenido era un contenido, obviamente, que atornillaba para el otro lado de la dictadura. Se trataba de cosas que criticaban el sistema y el modelo y el momento histórico que se estaba viviendo en Chile en ese momento. Sin embargo, no había ninguna contradicción puesta en escena y los que iban, íbamos, yo más chico, y bueno, después no tan chico, no nos pasaba nada en términos de movilización de pensamiento. Había una súper movilización emotiva y tenía una función maravillosa, que, claro, cumplía una función de aglutinar, de no sentirse solo, de decir, ya, podemos seguir peleando todos, porque no estoy solo en esta pelea, hay muchos que piensan como yo, y aplaudo, y aplaudo con el de al lado y era una emoción enorme. Sin embargo, en términos de modificación, de movimiento, que es lo que la contradicción promueve, el movimiento fundamentalmente, el pensamiento en este caso, no existía, porque estábamos todos de acuerdo, no había modificación, no había un cuestionamiento, ni ninguna fisura que a mí me hiciera tambalear en mis convicciones, y a ninguno de los que estábamos ahí. Por lo tanto cumplía una función política en el sentido de aglutinar, pero no ninguna función política en términos de socavar el poder existente. Entonces yo creo que, por definición, tiene que ver con la apuesta en tensión dialécticamente, a propósito de contradicciones que movilicen el pensamiento y pongan en duda lo que uno sabe, cree, siente, lo pongan en duda.

Yo creo que es la mejor definición, que es súper clásica, no estoy inventando la pólvora, es una cuestión más vieja que el hilo negro lo que estoy diciendo. Pero eso yo creo que eso es efectivamente, independientemente que están todas estas otras cosas que tienen que ver con los contenidos, con la forma, etc. Pero la mejor que se me ocurre como definición, tiene que ver, precisamente, con aquello de la contradicción y puesta en movimiento. Por lo tanto, dialéctica.

¿Es más bien metodológico?

Claro, tiene que ver con no ponerlo en términos tan dialécticos de la contradicción, ni tan marxista, poner un problema, tiene que ver más con el problema puesto ahí que con el contenido y la forma de plantearlo.

¿Y por qué tomaste el camino del teatro?

Yo creo que, para la elección del teatro, el punto de partida es un ego enorme, y el que dice "yo quería comunicar, porque me interesa tanto comunicar, porque me importan tanto las personas"... creo yo. En mi caso, mirarse, mirarse para reconocerse, independiente de la timidez espantosa. Ahora, la culpa del teatro tiene que ver con, claro, con una cosa súper personal, de búsqueda de sí mismo, de mirar que uno podía ser otras personas, y si uno se va en la psicoanalítica, que te miraran y te aceptaran.

Ahora, yo no entré directo, me di una vuelta larga para llegar. Estudié psicología primero, y estudié psicología porque pasó la micro. Primero, plena dictadura, '80, tenía esas dos posibilidades académicas, eran mis dos gustos. Y, claro, en el exámen en la Chile (la Católica estaba cerrada porque abría como año por medio, no había más en ese momento), y el exámen de admisión era en lugares distintos de Santiago. Entonces yo partí con mi buzo y con mi cuaderno y mi lápiz a los dos exámenes de admisión, a la micro que pase. Y pasó primero la que iba al Pedagógico, que ahí estaba psicología en esa época. Ahí entré a psicología. De ahí quise cambiarme por dentro, pero militaba y el partido no me dejó. Esas cosas como de historias así bien raras, claro eso. Terminé, y mientras hacía la práctica en psicología, empecé a estudiar teatro en una escuela privada, eso. Primero, la escuela de la Chile tenía antecedentes míos y no me dejó entrar, no me dejó dar la prueba. Me dijeron "usted no va a entrar nunca acá porque usted ha hecho esto y esto". Tenían así una lista, y no había hecho tanto porque yo era dirigente interno, más que público. Entonces, ahí dije, voy a hacer todos los esfuerzos posibles para cambiarme, y ahí el partido dijo no. Pero me saqué el gusto después.

¿Cómo llegaste al rol de director?

Yo creo que tenía que ver con una práctica que empezó como al tiro en la escuela, que era porque era más grande que mis compañeros no más, eso. Y, de algún modo, me gustó más actuar que dirigir, en términos de placer, porque como decía, la dirección parte de una cosa

jodida, dicho de otra manera, del displacer, y la actuación es puro placer, independiente que uno se pone nervioso, y las inseguridades, todas esas cosas. Pero placentero. Lo otro es un problema que hay adentro, y en algún momento dado fue porque empecé a dirigir los ejercicios que hacíamos tempranamente en la escuela. Yo sentía que, porque era el más grande y era psicólogo y toda la cosa, como que no me quedaba otra, como que me asignaban ese rol. Y después, para ver las obras que yo quería ver hechas. Pero nunca dejé de ser actor. O sea, de hecho, siempre actúo y dirijo, nunca he estado sin actuar, digamos. Y, finalmente, el método de dirección tiene que ver fundamentalmente con cómo yo necesito que me dirijan. O sea, hago lo que yo necesitaría como actor, parte de ahí.

¿Y qué es eso que necesitas como actor?

Lo que necesito como actor es tiempo, entender que el proceso de ensayo es un proceso de ensayo, y no cada ensayo es un estreno, como es la costumbre que uno tiene como actor. O sea, uno está en el primer ensayo, se furcea, y disimula que furció, en vez de parar y decir de nuevo, si está ensayando. Que el proceso, proceso, y que el resultado viene después del proceso, no durante el proceso. Terminando el proceso aparece el resultado, eso necesito yo como actor. Y de repente yo sentía que había una exigencia de rendimiento inmediato a la primera, empezar a rendir, sin entender qué, y eso ya se convirtió en metodología para mí. Además que el proceso de creación es un proceso de diálogo entre los que conforman el equipo y los materiales, un equipo que se va desarrollando a medida que va ocurriendo el proceso, en mi metodología. Hay otros directores. A mí siempre me dicen “tú sabes todo”, y es mentira, de verdad no sé nada. Y ni siquiera disimulo, no se nada, soy súper flojo, no preparo nada, creo que el proceso de creación, en mi caso particular, es un proceso que ocurre in situ, que ocurre frente a frente con los otros. Claro, yo en principio, en esa época como medio posmoderna, y con Griffèro y todas esas cosas, se reían de mí porque yo sabía que iba a hacer una obra, no sabía qué obra, pero sabía que todos estaban con hawaianas ponte tú, una estupidez formal, pero ya ultra formal, van a estar todos con hawaianas. ¿En qué obra? No sé, pero ahí van a estar todos, y va a ser súper linda porque van a estar todos con hawaianas. Pero eso ya pasó rápidamente, y comprendí que si la hawaiana va o no va, se nos va a ocurrir mientras lo estemos haciendo, y no antes.

¿Qué imaginarios buscas disputar con tu teatro? ¿Cuál es el antagonismo, el conflicto que intentas proponer?

Es que no sé si intento algo, el entusiasmo está puesto, más que en antagonismo, que es lo que ocurre, es descubrir qué podría ocurrir con los materiales. Ese es el gran placer, esa es la gran tarea, digamos, descubrir qué se puede echar a andar con lo que hay, de que podemos estar hablando mientras estamos hablando, no sé. A propósito del “Ivanov”, que era puro placer de ver actuar, ese es el punto de partida. Son cosas bien frívolas las que echan a andar un proyecto. Ahora, no sé si es frívolo, pero el caso de “Ivanov” era ver un grupo grande de gente dialogando, y el placer de ver actuar. Después me apareció que la obra había sido escrita dos veces por Chéjov, una como comedia, no le resultó, le dio un año. O sea, pasó un año y la reescribió, la convirtió en drama. La primera se llamaba “Ivanov, comedia en cuatro actos”, y después se llamó “Ivanov, drama en cuatro actos”. Y esa pasada de la comedia al drama fue una cosa que apareció después, me entiendes, fue una cosa que apareció dialogando con el texto, buscando. Entonces, lo que hay que hacer, es hacer el choque de los dos lenguajes, pero eso aparece ahí. Y después aparece, y ahí por primera vez en mi vida creo que meto el conocimiento de psicología, tenía que ver con la depresión, la salud mental y las particularidades de la existencia humana como separado de los demás, que es la depresión. Y finalmente, el gesto está en que el depresivo, que es el protagonista, uno lo ve, y lo único que quiere saber, tiene energía para saber, es qué es lo que le pasa. Y el universo es el que se despega de él, o sea, si este es Ivanov, no es que él esté acá, él está acá queriendo saber lo que le pasa porque el resto está acá. Pero eso fue un punto de llegada, me entiendes, la decisión de aquel material partía de algo que tenía que ver con mis ganas de ver actuar un grupo grande de gente que dialogue. Y contar una historia sin la necesidad de ningún artificio, puros actores puestos ahí. Eso.

Pero a lo que quiero llegar es que no hay una pre idea, incluso los contenidos terminan de definirse en el proceso mismo. En este caso, de esta última obra, en “La ciudad de la fruta”, que es una cosa testimonial de la autora, que sufre abuso durante mucho años, y es verdad, durante muchos años, desde los siete hasta los doce por parte de su abuelo y sus cuatro tíos, sus tres tíos. Uno dice ya, sanémonos, pero finalmente se traduce en un ejercicio de sanación mientras lo estamos haciendo. Y ahí se nos ocurre meter un personaje otro, que es una psicóloga, y a mí se me ocurre decirle a la Leila, ya, búscate en youtube las características de tu dolencia psicológica. Claro, así, busca en youtube y saca de ahí el texto, para complementar el texto que ya había. Pero, me entiendes, es la confianza cuando el encuentro con otro va a provocar todo, va a ser el ochenta por ciento de la obra, el encuentro, el proceso, que puede ser un proceso tampoco eterno, puede ser un proceso súper rápido y

concreto, y cortito, pero en ese encuentro aparece la mayor cantidad (a propósito de lo que ustedes están investigando) de contenido político, en el encuentro, por eso es tan importante la solidaridad y todo eso.

¿No es que te posiciones de una pregunta a una gran temática siempre?

No, para nada y cada vez menos. Pero, por ejemplo, cuando yo quería hablar de la tortura, cuando yo hice "Cuerpo", yo quería hablar de la tortura. Primero había querido hablar de la tortura una vez, y convoqué a los actores y no nos dio para hacerlo desde las víctimas, eso fue "Provincia Capital", no nos dio para hacerlo desde las víctimas porque las víctimas algunas están vivas, las que sobrevivieron, la mayoría estaba viva en ese momento porque fueron torturados más o menos jóvenes. Y de repente dijimos, pero vámonos al otro lado, a los torturadores, hicimos la once, pero eso con los actores ahí. Sin saber tú vas a ser este, tú vas a hacer este. Nada, dijimos, este grupo, ya, qué hacemos, quiero hablar de esto porque me parece importante la tortura, sí. Estamos hablando del inicio de la democracia, que se sentía que ya era muy entre comillas, claro, entonces esa inquietud provocaba eso. Pero en "Cuerpo", nosotros empezamos a trabajar y yo decía, cómo hacer el testimonio sin que sea testimonio, y empezamos a hacer cosas que tenían que ver con movimiento etc., y estábamos en el proceso y aparece el informe Valech. Ya estábamos a las dos semanas, aparece el informe Valech, entonces dijimos este es el material, los datos duros, lo que nos daba pudor siempre, la entrada al testimonio, y el único testimonio que hay, que es el que decía la María Izquierdo, era el testimonio de su hermana, que era a propósito de su marido desaparecido, porque era cercano, digamos por eso. Me daba nervio, la verdad, esa era la palabra.

Perfecto. Y en "Diatriba", por ejemplo, que yo amé esa obra.

Es que hay dos versiones, ya van dos versiones, la voy a hacer cada ocho años mientras no haya justicia y reparación. Claro, ese es un gesto súper político, pero es una obra que no tiene problema, es un reclamo, es una diatriba, vale decir, uno se puede conmover, pero yo no creo que nadie se modifique. Y la gracia está en la forma de hacerla, la búsqueda está en cómo contamos este monólogo. ¿Tú cuál viste, la primera o la segunda?

La primera era más abstracta todavía. O sea que la segunda no era abstracta, era concreta. La primera era un grupo de obreras, vestidas de obreras y haciendo de mentira una cadena de producción. Estas cositas que se producen en serie con una cosita que no avanzaba, que en un

momento avanzaba. Y ahí decía en el texto, las cuatro actrices, y cruzados con otros textos, con el texto, estaba cruzado con el poema de un amigo, y estaba cruzado con el discurso de Salvador Allende, no el día que gana, no ese cuatro de septiembre, no el discurso de la FECH, sino el discurso en el Estadio Nacional el día que asume, que es un discurso de pura esperanza. Ahí hay un intento de contradicción de pura esperanza, de puro futuro con este que es el final de esta esperanza, que son los dos lugares.

Y la segunda versión es la que tú viste, tiene que ver con cómo hacemos el ejercicio de un grupo de actores que va a contar esta obra, ese es el problema, cómo cuentan cuatro lo que está escrito para una, un problema técnico. Cómo cuentan cuatro lo que está escrito para uno, eso. Y eso se va desarrollando. Yo no venía con las canciones, yo sabía que íbamos a cantar porque me gusta que canten, porque encuentro lindo las personas cantando y porque a mí me pasa que se me paran los pelos cuando escucho canto, ¿sí? Entonces, por eso me gusta que haya, que canten de repente, alguna cancioncita, cómo no van a cantar, digo yo. Claro, y teníamos una guitarra eléctrica, muy rockero, dije yo, probemos con un bajo, traje el bajo, y un día el Marco venía de ensayo porque toca en La Sagrada, que es un grupo de esa música, como medio cumbianchero, y andaba con la trompeta. Ah, pero acompáñalo con la trompeta. Pero era porque andaba con la trompeta ese día en la mochila ¿me entiendes? Y es pura ocurrencia. Claro, y de pronto descubrimos que uno de los personajes, que es ya mayor, que es quien más podría encarnar si uno llamara a hacer el monólogo, llamaría a la Cata Saavedra, se arranca con los tarros y se posee del discurso, los otros reaccionan como, contenemos a la compañera que se nos está subiendo por el chorro, eso. Y un constante probar cómo hacer la escena, y repiten, y repiten, y repiten. Pero tiene que ver con la... el problema, más que político, es cómo lo contamos. Y el resultado es político, pero el problema puesto ahí, son problemas simples. En este caso, cómo cuentan cuatro lo que está escrito para una, y qué juego podemos hacer ahí, que se arranca con los tarros, que una se atrasa, que lata partir de nuevo, que te equivocaste, todas esas tonteras, todo ese mundo interno, esa cocina, como se decía. Y ahora le dicen cocina a esa cosa política, esa cocina le da un soporte que también se convierte en contenido, y ayuda a generar un nuevo contenido al material textual que ya tiene su propio contenido, que lo potencia, o lo destruye, o lo que sea, depende como resulte eso.

Perfecto. ¿Cómo te posicionas como director frente a esta época o contexto social que vivimos?

Yo creo que es un contexto social complejo, nunca me he posicionado como artista frente al contexto social, siempre me he puesto como ciudadano. Entonces soy de salir de estar. Ese tipo de cosas, creo que tienen un poder mucho más fuerte que la protección con que uno vive en el teatro. Entonces, más que tomar una posición como director, tomo una posición como ciudadano, antes que como director. Y director sigue siendo mi trabajo, y sigue siendo los contenidos que me movilizan ¿me entiendes? A ver, cómo te digo, no es que yo mire para afuera y diga “hay estallido social, voy a hacer una obra y la voy a poner en contexto de estallido social”, no. Por ningún motivo, me muero de plancha (risas). ¿Me entiendes? Entonces, mi posición no es como director. Ser director es mi trabajo, y soy ciudadano, y ese ciudadano, esa experiencia de ciudadanía, lo más probable, no tengo certeza, es que pilla el ejercicio de mi trabajo, pero es mi trabajo no más, está teñido.

La historia, el modo de hacer teatro en tú compañía, quisiéramos saber, ¿por qué decides armar la compañía donde trabajas?

La compañía con quien trabajo, más que una compañía, es una compañía con gente que circula. Siempre son los mismos, pero no siempre son los mismos, siempre hay alguien nuevo, siempre en alguna hay uno, en el otro no está ese uno, y vuelve a aparecer dos más allá. Es como un colectivo de gente que, de alguna manera, nos hemos encontrado en el oficio o en el ejercicio, que tiene que ver con el enganche por el placer. El mayor placer es el trabajo actoral. Entonces, en ese lugar nos encontramos y, claro, circula gente. Y está ahí, uno por su talento, pero antes que ese, es el dos. El uno es el afecto y el conocimiento que uno tiene de ellos, gente que uno conoce, he trabajado con gente desconocida, pero son como el invitado. Me entiende y después se quedan, se repiten, es el grupo humano que rodea la vida, finalmente y yo tengo súper poca... como decirlo, vida social. Muy, muy poca. Como que mi vida social ocurre ahí, por lo tanto necesito que sea gente con la que uno pueda desarrollar vida social, ahí ocurre la vida social. Si yo como con alguien, es cuando estoy trabajando ¿me comprendes? Fue un requerimiento, yo no me acuerdo si fue de la Cata Devia, que dijo, "pero oye, tú tienes que ponerle nombre, tienes que firmar". Yo hacía obras no más, y firmar... estábamos haciendo "Provincia Capital", o "Provincia señalada", y como se había repetido el nombre de la provincia, y que es una obsesión mía, que tiene que ver con que yo tengo la sensación que en la provincia ocurre una vida mucho más real, que tiene que ver con este país, ocurre allá y no acá en Santiago. Para “Provincia”, pero era para firmar un trabajo que se venía haciendo hace bastante más rato, era para eso y tampoco se trabaja como con

exclusividad ninguna de esas cosas. Entonces tiene que ver con un grupo de gente muy querida que se comunican muy bien entre ellos, y que suple la vida social que no tengo.

En ese mismo sentido, ¿cómo definirías el trabajo que hacen en este grupo humano?

Es un trabajo con actores que están en estado, como dice el Alfredo Castro, de disponibilidad, son súper disponibles, y que comprenden que el proceso es el que los va a llevar al resultado, más que las ideas que pueda tener yo o cada uno de ellos. Ni siquiera cada uno de ellos, ni siquiera yo, es el encuentro entre nosotros que va a provocar un resultado. Entonces, se necesita esa confianza de decir, ya, leamos, ya, ahora en la lectura me empieza a aparecer el dialogar con el material, porque por primera vez eso que estaba escrito tiene sonido real, no en mi cabeza. Entonces, claro, y sí es más rápido y al tiro en la primera lectura.

"La viuda de Apablaza", que era un trabajo por encargo, que a mí me encantan esos trabajos por encargo, porque he hecho trabajos por encargo también, donde no he leído el texto, yo llego al primer ensayo y ahí me encuentro con que texto, la realidad del texto. "La viuda de Apablaza" la había leído, por supuesto, y la corté para poder trabajarla y todo. Y la hicimos, ustedes. no me van a creer, en cinco días. En cinco días la estructura, teníamos los personajes, dijimos, ya, ok, primer día, primer acto, primer acto con texto en mano, lectura y movernos, mover los impulsos. Segundo día, segundo acto. Tercer día, tercer acto. Cuarto día, todo. Quinto día, todo. Esto fue en enero. Cinco días en enero, con eso se fueron de tarea para memorizar, y llegamos y estaba hecho. No varió mucho en términos del dibujo, y se hizo efectivamente en cinco días la estructura que después nos permitió profundizar y que memorizaran bien, entonces fue muy fácil. Porque la alerta es muy grande, estoy hablando de las características de la compañía. La alerta es muy grande en el minuto en que ensayamos, no ensayamos más de tres horas, pero nada. No tomamos agua, nada, listo y se acabó. Y queda una cosa armadita. Estoy hablando de "La viuda de Apablaza", que fue particularmente fácil. Claro, a la gente como que le da vergüenza decir que es fácil, pero de verdad es fácil, puede ser fácil, no tiene porque ser un drama, y terrible, y difícil. Puede ser fácil. Y en ese caso fue súper fácil, increíblemente fácil.

Entonces, esa es la característica, un grupo humano que confía en que algo nos va a salir del encuentro, y tenemos que esperar a encontrarnos para que salga. Tenemos un proyecto, postulación al Fondart, que es una obra rarísima, escrita por la Leila, y también yo dialogo con ella. Y está el material textual, que seguramente va a variar después y que no sabemos qué es. Es una obra súper rara, es una obra sobre espiritismo. O sea, no espiritismo como

posesión. Y es la Cata Saavedra, que parte diciendo “soy la Cata Saavedra, y desde que hice la obra que hice en la Católica, que se llamó -una obra de verdad-, que hice en la Católica, sentí que me pasaba algo aquí adentro, hasta que una amiga me dijo, sabes que esa pena no es tuya”, y después descubren que esa pena es porque se le metió en el cuerpo una niñita asesinada por un asesino en serie que existió en los años ochenta en Rusia, y la niña quiere decir dónde está enterrada, eso es. Claro, ese es el cuento, y cómo lo hacemos, no tengo idea, porque yo en todo este tiempo podría haber pensado en cómo lo hacemos. No tengo idea, y vamos a llegar, vamos a sentarnos, vamos a leer y vamos a decir, ah ya, entonces acá. Claro. Entonces para los Fondart la Cata chamulla un espacio, no sabemos, de verdad no sabemos, porque nuestro método es no saber, nuestro método es permitir que ocurra ahí, esa es la mayor característica, metodológicamente hablando.

¿Entonces tu metodología tiene que ver con eso, hacer que las cosas ocurran?

Yo le llamo, es que uno hace el ejercicio primero de escuchar, y escuchar todo lo escuchable. Que tiene que ver con lo que uno ve, también es una manera de escuchar, escuchar los impulsos de los actores, escuchar el texto por primera vez, escuchar el espacio, escuchar, escuchar, escuchar. Y la devuelta de esa escucha es el inicio del diálogo, ocurre uno detrás de otro. Entonces, escuchar y dialogar. Suena súper de perogrullo, pero te prometo que no es más que eso.

¿Vendría siendo como los principios que tú planteas en el momento y que luego...?

Pero más que plantearlos, se me ocurren en el momento. Porque algo ocurre frente a mis ojos, en mi oído, algo ocurre que hace que se me ocurra algo. Entonces yo llego así, sin nada.

Y dentro de eso mismo, ¿cómo se relacionaría tu propuesta metodológica con lo político?

Yo creo que es un ejercicio de solidaridad muy grande. Y, claro, esa conexión con lo político, insisto, es tarea de los analistas, es tarea de ustedes, no es una respuesta que pueda dar yo. Claro, yo puedo decir, ahí hay un ejercicio solidario fundamental y profundo, o súper democrático en la toma de decisión. Claro, uno podría elaborar, pero no es algo que yo haya

pensado, voy a hacerlo político porque hago. No, yo creo que ese es el resultado del análisis que están haciendo ustedes, por eso es tan importante este tipo de búsqueda.

Yo me acuerdo, una vez, que una persona conocida, no voy a dar nombres, que quería hacer una obra, que la hizo, entonces le digo, ¿y cómo lo vas a hacer? Cuando yo pensaba, preguntando por cuánto tiempo. Entonces dijo, no, va a ser súper rupturista, no tenía ni los actores y ya sabía que era rupturista. Eso me sorprende, que uno se ponga “va a ser súper escandalosa”. Son decisiones que uno toma, eso no nos resulta a nosotros. Por lo tanto, no puedo definir qué es lo político. Político es un resultado que se da en un proceso.

¿Qué de político tiene la metodología? Uno podría llegar al lugar común de decir que somos súper democráticos, pero no es algo pensado. Yo creo que esa pega la tiene que hacer ustedes, tiré la pelota para el otro lado.

Pero, por ejemplo, ¿asumes lo político a nivel estético? ¿Relacionas lo político con lo estético, por ejemplo?

Desde la perspectiva... es que yo no pienso mucho, desde la perspectiva que está en nuestros inconscientes, súper presente, en que está el teatro hoy, el teatro que nos rodea. Yo veo teatro, entonces sé más o menos en qué está, por lo menos visualmente. No se cuáles son los procesos ni eso, pero sé en qué está. Entonces, claro, el resultado estético aparte del metodológico, tiene que ver con, de alguna manera, supongo, inconscientemente, con un situarse. No situarse, romper, continuar, con lo que estoy mirando alrededor, con el contexto del teatro donde estoy metido, por ejemplo. Pero es algo que se produce, no hay grandes, prácticamente ninguno. Por eso digo que soy flojo. Proceso de reflexión, proceso de reflexión es un proceso que se da in situ. Insisto en eso, insisto. Yo puedo chamullar, tengo labia para eso, me ha pasado con la edad, que cada día chamullo menos. O sea, para los Fondart es una vergüenza. Pongo, me lleno de performatividad, soy capaz de escribirlo y no sé ni lo que estoy escribiendo, porque confío en que va a pasar algo cuando tenga que ocurrir. Por este encuentro con gente que está dispuesta, están todos dispuestos, eso es lo único necesario, la disposición, como dice Alfredo Castro, estado de disponibilidad, que me gusta mucho ese dicho.

Rodrigo, ¿y cómo defines tu rol como director?

Yo veo, o veía, porque lamentablemente se acabó ese canal, porque ya no está en mi cable, el gourmet.com. Yo no cocino, pero me fascinaba ver horas personas cocinando, una pasión. Y tampoco soy gourmet para comer, ay, que rico esto. Era el ejercicio de tomar la carne, de cortar en pedacitos, ese ejercicio, descubrí que hace el chef o el cocinero. Es lo mismo que hace uno, ese es el rol, el de un cocinero. Elije los materiales de alguna manera y los mezcla, y los hace conversar adentro de la olla, eso es no más, ese es el ejercicio. Claro, uno puede decir, aglutinador, etc., pero es súper raro, porque ni siquiera soy el líder adentro del colectivo, siempre hay distintos líderes. El que decide dónde vamos a ir a comer, son otros, no soy yo, no soy el líder, el que decide todo. Si de mí dependiera, yo no planificaría ni los ensayos, trato de no hacerlo, les digo, pónganse de acuerdo ustedes, me dicen tal hora, ya. Entonces, la labor mía como director tiene que ver con juntar y hacer conversar los materiales, eso.

Y hay una dirección musical que yo creo que es importante en mí. Eso es la más tarea de director, es lo musical, que tiene que ver con la sonoridad y el lugar dónde suenan. Porque tengo una cosa como natural. Sí, yo tengo una cualidad, me reconozco la musicalidad y la relación con el espacio. Yo creo que lo aprendí con un director que trabajé allá en Alemania, que no me acuerdo ni cómo se llamaba, un caballero que venía como de Polonia, de esos lados del este. Lo que nunca me voy a olvidar, que había una escena que había una relación amorosa y decían, y la escena no resulta. Era como asistente de dirección y estaba sentado al lado de él, y él decía “no resulta”. ¿Qué opinas?, me preguntaba y yo decía “yo creo que no, tampoco resulta”. Entonces le dijo, acércate un paso y arrodíllate. Se acercó un paso, se arrodilló, lo dijeron igual y resultaba, entonces era claro. Griffiero después lo llamó dramaturgia del espacio, a propósito de las distancias y las cosas, pero esa noción de que el espacio cuenta. Es donde están dispuestas las personas. Para mí es súper importante. Y la musicalidad, que tiene que ver fundamentalmente con el ritmo ¿no? Cuando se silencian y yo cuento, o pongo metrónomo, o golpeo, mientras están hablando, eso yo creo que es el mayor aporte, esa sonoridad musical. Y el espacio que, de alguna manera, también es algo que uno podría reconocer si quisiera hacer un perfil. Pero esa es la única cosa como técnica que yo apporto, los contenidos, los cómo y para dónde se va la narración y todo, es resultado de este diálogo.

Según tu experiencia, lo que has estudiado, ¿crees que existe una tradición de teatro político en Chile, lo plantearías así?

Existe, primero que nada, yo creo, una tradición de participación política de la gente que hace teatro, que eso es más importante que la tradición del teatro político. La gente que hace teatro, históricamente, son los que han estado presente, han dado la cara, han dado la vida, han puesto el cuerpo. Claro, y eso tiene una consecuencia en el ejercicio teatral. Estoy hablando de los últimos años, cuando tú hablas de teatro obrero y todo, Recabarren y toda esa época, obviamente ahí hay una voluntad, una voluntad que proviene de una mirada hacia el exterior, y que tiene que ver con una necesidad de influir, a propósito del teatro obrero, influir en la conciencia de clase. Tiene un objetivo. Ese objetivo se desdibuja. Durante la dictadura uno podría decir que el objetivo era resistencia, resistencia a la dictadura y, claro, cumple esa función más allá de hacer caer la dictadura, es una función que tiene que ver con lo que decía anteriormente a propósito del Ictus y todos los demás grupos, que tiene que ver con la sensación de aglutinar, de ser un centro, de decir “no estamos solos, tú no estás solo, no te sientas solo, estamos contigo, somos uno”, que es una necesidad de pertenencia súper importante, porque una de las labores del fascismo es la sensación de poner a la gente sola, de que la gente se sienta sola, para que el único a quien tenga para recurrir sea al Estado gobernante, a los gobernadores. Este dejar aislado, entonces, cumple esa otra función.

En términos de función, hoy por hoy, el teatro es mucho más diverso, pero muy diverso, y recoge esa tradición, pero recoge esa tradición de distintas maneras. Es como la vinculación que tiene cada director con la política, seguimos siendo personas en general, y no tan en general, yo diría prácticamente en todo. Gente, si uno lo define políticamente de izquierda, por ejemplo, en general, más izquierda, menos izquierda, más reformista, más puntudos, varias variaciones sobre el mismo tema, pero seguimos siendo, seguimos viniendo de ahí, seguimos estando a ese lado. Y, por lo tanto, el teatro sigue movilizado en función de los derechos de las minorías, por ejemplo, de los lugares de fragilidad social (fragilidad en el sentido que pueden quebrarse en cualquier momento), del sufrimiento social. Entonces eso se asume como contenido, y no hay goce más grande de la gente de teatro cuando dice, “claro, y fui a una gira al sur con los temporales teatrales, hice teatro en un gimnasio y habían cuatro abuelitas”. Y es un gozo pero infinito, que uno podría decir “por Dios, la huevada triste que está contando” Pero es, efectivamente, para todos nosotros, un goce enorme. Quiero decir, hay en esos lugares, en esos ejercicios, un reencuentro con la vocación más profunda que uno tiene cuando entra al teatro, en general estoy hablando, yo diría que casi todo el mundo dice: “claro, yo por esto estudié teatro, para estar en este gimnasio cagado de frío con las cuatro abuelitas”. Y es verdad, y es súper sincero, y a mí me pasa. Por lo tanto hay una vocación súper difícil de describir, pero que tiene que ver con una aproximación a los lugares. No sé si

la palabra es la correcta, pero me gusta "los lugares frágiles". Los lugares frágiles en que la condición humana está muy fragilizada, pobreza, provincia. Aunque uno goce estando en el GAM, en la sala más elegante. Pero cuando uno vuelve de Cunco, cuando hizo la obra en el gimnasio, la misma que hiciste en el GAM, uno dice "por esto yo estudié". Hay un ahí, un compromiso casi inconsciente de entender que, en el fondo, y a propósito, aquí me voy con la respuesta, finalmente. Que tiene que ver con que, en algún lugar de nuestro inconsciente -quiero creer que todavía la gente joven lo tiene, supongo que sí, no doy fe, pero supongo que sí-, está esa noción de esta tradición teatral que tiene que ver con lo político. Y lo político como la aproximación a los contenidos, a la forma y a las personas en lugar de vulnerabilidad social, los más pobres, los más frágiles. Y yo creo que está en el gozo que uno siente cuando uno hace las cosas, si por esto fue, por esto yo estudié, todos lo decimos, lo hemos dicho alguna vez.

¿Cuál es para ti un referente significativo de teatro político chileno, si es que pensamos en esta historia o en esta tradición, en diferentes épocas?Cuál o cuáles.

Yo creo que la gente que hace calle lo tiene súper presente. Está súper presente. No sé si lo tienen ellos presente, pero está muy presente ahí, en el ejercicio de la calle, que tiene que ver con la vinculación con los públicos. Como decir "a mí no me importa que no vengan". Hay gente que dice "a mí no me importa que vengan cinco al teatro", porque yo estoy haciendo, ya. Eso es una cosa. Pero en el ejercicio de la calle, la Patogallina, el Andrés Pérez, Celedón en su momento, cuando estaba acá, hay una... ahí hay una cosa súper concreta, me parece súper relevante, cumpliendo esa otra función.

Aquellos grupos que resistían en dictadura, y no solamente con el ejercicio teatral, de hacer obras, tener un teatro como era el Ictus. También estaba el teatro Q, que tenía una manera de formar, que además era una escuela popular de teatro y que tenía repertorio. Tenían obras hechas que también se aproximaban a la calle, se aproximaban al barrio, que me parece súper importante.

Hoy día, en el ejercicio más tradicional de la política, el teatro político como lo definimos hace un rato atrás, me parece súper concreta y real la Aliocha. Súper, se lo he dicho yo hasta el infinito, se lo vivo diciendo, porque cuando ustedes la iban a entrevistar, qué voy a decir, pero si tú eres la única que lo hace, le dije. Di lo que tú haces y eso es. En su metodología, que tiene que ver con un aprendizaje, con su maestro, que casi se encontraron, porque vivía en Berlín, pero tuvieron comunicación así no más, que era un maestro de teatro que provenía

de Alemania del Este, de la Alemania del Este con todo el aprendizaje de la línea brechtiana más dura, y eso efectivamente funciona, y eso es así, y la Aliocha lo maneja desde una manera súper interesante. Me parece, que en términos de contenido, de la forma en que se convierte de contenido en alguno de los trabajos del Alfredo Castro, a propósito de la trilogía testimonial. que recoge el testimonio, que convierte el testimonio. Fue el primero que lo hizo hasta donde tengo noción yo. Que agarró el testimonio, y el testimonio del margen. Y que, además, lo puso en un forma escénica delirante, entonces este delirio, que rompe con la realidad, también se convirtió en contenido político, esas son como que a mí me parecen importantes.

Y a nivel de referentes internacionales, por ejemplo, tu relación con Brecht como ícono del teatro político u otro tipo de referentes.

Brecht me parece súper importante. Pero más que por lo político, a uno le enseñan como opuestos, radicalmente opuestos, irreconciliables, a Brecht y Artaud. Entonces uno va por acá y el otro va por allá y no se encuentran, imposible que se encuentren. O sea, uno hace, me acuerdo que a uno le enseñan con una pizarra, y ponen una raya al medio, ponen acá a Brecht. Mientras Brecht usa la razón, Artaud, la emoción. Y van así para abajo, con toda la lista, así se enseña. Sin embargo, hay una diferencia radical entre uno y otro que lo hace más accesible y la diferencia radical que no se si la enseñan. Yo la deduje, no me la enseñaron, porque yo encontré que era fundamental el hecho de que Artaud es poética, es una poética, por lo tanto requiere ser leída por cada uno, como se lee una poética. En interpretación, se interpreta una poética. Y Brecht método, que esa es la gran diferencia, más que uno sea la razón y el otro sea la emoción. Es una poética versus un método, y el método se aplica. Una cosa se interpreta, la poética se interpreta, y el método se aplica. Ahora, la pillería de Brecht al ser marxista, y es lo por qué dura, la gracia es que Brecht pone como primer punto del método la revisión del contexto donde la obra se va a hacer. Y cuando dice la revisión del contexto donde la obra se va a hacer, implica una adaptación del método, y el contexto es histórico, entonces el teatro que se hacía en la época de Brecht es distinto al teatro que se hace hoy. Por tanto, al aplicar el método, analizo mi contexto teatral y, claro, ya el cartel puede que no resulte. Yo creo que resulta igual, pero el cartel puede que no resulte y aparece el vídeo, y es súper lógico.

Ahora, yo creo que a Brecht lo tenemos incorporado en nuestro quehacer en general, es súper bueno en términos metodológicos cuando uno se pega la separada y dice "ahhh, estoy

haciendo un poquito Brecht", porque nunca está demás saberlo. Sí, porque es la aplicación de un método. Entonces, en ese sentido, claro, es un gran gran referente, porque no nos olvidemos que el método tiene un objetivo, porque el método es para algo, es para contar de alguna manera, para contar y que pase algo. Y ese algo que quiere que pase es la reflexión, finalmente el cambio, que ocurran las revoluciones. Eso es lo que quiere, para eso es el método. Claro, efectivamente es un referente cuando uno decide poner en escena algo que remueva, que conmocione, que haga reflexionar, que modifique y que cambie el estado de las cosas, que ese sería como el ideal, digamos. Entonces, claro, Brecht es un referente. Ahora seguimos con la aparición de Heiner Müller, de allá, de Alemania. Esta cosa que aparecía como irreconciliable, que era Brecht y Harto, él dice yo hago las dos cosas, no tengo problema. Interpreto una poética y aplico un método, y el teatro se pega un salto impactante, y ocurre ahí donde estás tú, en Berlín, al otro lado. No sé, ¿tú vives en el este o en el oeste?

¿Y tú ves la influencia de Brecht en tu propio trabajo?

Desde la perspectiva de que hay una metodología aplicada. Pero a esta altura de la vida, esa metodología está aplicada, sale sola, es como hablar en el idioma de uno, no es algo que diga "¿que haría Brecht en este momento?". Pero sí, yo creo que está incorporado. Y creo que está incorporado, no sé, prácticamente en todos nosotros, por lo menos en la gente que uno ha hecho clases. Pero está incorporado sin que uno lo nombre y sin que, incluso, tener conciencia de lo incorporado que está. Está tan incorporado como en los actores alemanes que hacen todo lo que Brecht decía, esa cosa del procesus, percibir, evaluar, decidir, actuar, que ha diferencia del teatro realista que es percibir, evaluar y actuar. La decisión los actores alemanes la tienen incorporada, uno ve cómo van decidiendo arriba del escenario, y no es porque ellos digan "a mí me enseñó un discípulo", no, porque ya es parte del teatro de su historia, parte de la historia que los alemanes tú los ves decidir arriba del escenario. Es entretenido ver como actúan, por eso son tan buenos, porque toman decisiones y cuentan que están tomando una decisión, entonces se detienen un... Y eso en Brecht significa ah, él decide, si él decide, yo, como espectador, también puedo decidir, por lo tanto mi vida, yo la he decidido. Pero puedo decidir ir para el otro lado, por lo tanto puedo cambiar, por lo tanto puedo hacer la revolución, ese es el caminito.

En los sesenta, el teatro político tenía una intención súper marcada de unir teatros universitarios con teatros aficionados para hacer propaganda de la UP, básicamente. Si uno los pudiera definir en simple.

Más que para hacer propaganda, que es un objetivo, está descrito, más bien, creo yo, como la labor política de creación de conciencia de clase.

Claro, sí, de todas maneras. Y haciendo ese mismo ejercicio, como de poner en síntesis la característica o una característica principal de una época, si te preguntara a ti, según tu posición como director, para hablar de este teatro político contemporáneo del 2000 al 2019, que es un marco temporal amplio, pero cómo definirías, pensando en otros directores y directoras, otras compañías que han hecho teatro que se han definido a sí mismas haciendo teatro político en esta época, en qué se diferenciarían, por ejemplo, de los '60.

Yo creo que tiene que ver, pero así a vuelo de pájaro, con la visibilización, con dos cosas. Uno, memoria. Memoria que tiene que ver con todo aquello que no está resuelto proveniente de la dictadura. Memoria por un lado. Y pensando, por ejemplo, en la Aliocha, con la visibilización de las minorías. Entonces, es memoria y visibilización de minorías. El universo mapuche, los feminismos, las disidencias, yo creo que tiene que ver con esas dos cosas, memoria y eso otro.

Ya. Entrando en el plano de la contingencia, ¿tú crees que el arte puede insertarse en los grandes debates públicos sin perder su función estética? ¿Cuáles serían esos debates del presente, donde el arte debería intervenir y cómo podría hacerlo? ¿Podría el arte insertarse en los debates hoy día?

No, yo creo que los que tienen que insertarse son personas que ejercen el arte, que es distinto, los operadores artísticos. Insertarse, por ejemplo, en la construcción de la nueva constitución, que es lo más obvio que se me ocurre. Entrar ahí, no como el arte, sino aquellos que ejercen el arte. El arte siempre tiene que estar desafinando el concierto, creo yo, súper independiente, y la manera de participar es de sus miembros en calidad de ciudadanos que ejercen un oficio. Pero el arte yo no sé si sea correcto, no tengo la respuesta. Estoy pensando en voz alta, me suena a que no, el arte como arte, los ciudadanos que ejercen ese oficio pueden ejercer allá.

También un concepto que estabas diciendo, de los contenidos que te movilizan, ¿cuáles serían los contenidos que te movilizan? Me imagino que van cambiando a lo largo del tiempo.

Pero van cambiando mucho, mucho. En el último tiempo ha tenido que ver con cosas teatrales, incluso la diatriba, que parte de un ejercicio político súper profundo, decir, esta obra mientras, no haya justicia, la voy a hacer cada ocho años, y la voy a hacer cada ocho años, me quedan como cuatro para hacerla de nuevo. Independientemente de eso, lo que me está moviendo tiene que ver con el ejercicio teatral, con decir, cómo se cuenta esto, de qué manera los aproximamos a estos contenidos, el problema más escénico. Y el contenido va a seguir apareciendo porque los materiales tienen un contenido, pero los problemas están siendo escénicos.

Es bien terrible, porque uno dice, ay, que pena, porque se fue para el lado del arte puro, pero no es arte puro porque los materiales son de mucho contenido y va a seguir apareciendo ese contenido. Y yo creo, así sinceramente, en mi fuero interno, que se va a potenciar ese contenido cuando yo estoy problematizando el teatro, problema que nadie lee, decir, cómo lo hago, cómo lo cuento. Claro, por ejemplo, en Ivanov hay un ejercicio que tiene que ver con que todos en una línea. Pero eso no se nota. Todos para adelante, dialogan así con el otro acá al lado y de repente se encuentran así. Es como en friso, y tenía que ver con la distancia social, por ejemplo. Ahora no se nota, pero da una cosa visualmente que uno dice, oye, hay algo raro acá, es bonito, hay algo raro en el cómo lo hacen, en que uno no se detiene. Que la acumulación de la información opera en sí misma, sin dar espacio para la reflexión, como que la reflexión se va haciendo sobre el vértigo de la información, cosas teatrales, son problemas teatrales. Ahora, los contenidos van a seguir apareciendo, no me voy a abstraer, no voy a hacer, no creo que llegue. He hecho cosas súper abstractas, pero que tenían un origen súper, no sé... "Escuchar", era súper abstracto, dijeron que era una obra budista porque era sobre escuchar y el sonido, entonces hacían ruidito, escuchaban. Pero, finalmente, se convirtió, porque apareció al final (ustedes no vieron eso, eran muy chicas, no nacían, yo creo), pero finalmente había música de fondo, etc. Pero en un momento dado en la obra empezaron los mil trescientos, no se cuantos eran, los nombres de los detenidos desaparecidos, y eso era la música de fondo, todos los nombres. Y lo impresionante es que uno deja de escuchar los nombres, entonces uno deja de escuchar lo que hay que escuchar. O sea, volvió a ser político, así súper concreto. Pero se trataba sobre el sonido, y está sonando

esto de fondo, entonces uno lo escuchaba, pero después dejaba de escucharlo y se olvidaba de los mil y tantos nombres que se decían, todos los nombres, uno por uno, la lista, y duraba una hora la lista.