

Resumen Entrevista a Ernesto Orellana, director de teatro que trabaja en la compañía Teatro Sur. Ernesto plantea la necesidad de un teatro político que opere desde las formas estéticas y los procesos, en su caso siendo un teatro sexodisidente, que vincule a diferentes actores y que se plantee el problema del cuerpo en escena.

¿Defines tu trabajo como director como teatro político?

Sí, porque yo entiendo el teatro político desde la perspectiva que he ido estudiando, y que dice relación con dos cosas. Una, principalmente en términos estéticos. Entonces, desde esa perspectiva, me ha interesado poner en crisis ciertos regímenes estéticos del arte que responden a una tradición que, a mi parecer, es burguesa. De un proyecto humanista que pone en el centro del orden estético cierto tipo de retóricas visuales, dramatúrgicas, narrativas, que desde la perspectiva de los políticos, a mí me parece interesante transgredir y antagonizarse. Entonces también he estudiado la tradición del teatro político y me he encontrado con lugares que han defendido, desde César de Vicente leyendo a Piscator, las tesis de pensar un posible teatro contra-hegemónico, antagonista a regímenes de poder, entendiendo los regímenes del poder desde su estructura macro y micro. Entonces a mí también me ha interesado eso, y es algo que, consciente o inconscientemente, ha ido pasando, y uno, cuando se encuentra con estos bagajes teóricos, va alimentando el trabajo, de eso se trata. Entonces soy muy proclive a las reflexiones de César, a quien además conozco, y me interesa mucho pensar el teatro político desde las pulsiones antagónicas a esos regímenes de poder. Entonces sí, por eso mismo lo puedo definir así. Entonces esos poderes a los que he ido revisando, han ido cambiando, sin duda.

¿Por qué tomaste el camino del teatro, en primer lugar, y luego del teatro político?

El teatro porque de chico -igual es una cuestión bien biográfica como yo llegué al teatro-, porque como venía de un exilio forzado, nacido en el exilio forzado de mi madre y mi padre, y llegue al fin de la dictadura, mi madre y mi padre, como tenía problemas de lenguaje, porque no entendía muy bien lo que estaba pasando, venía yo de una montaña en Madrid, otro tipo de educación y ya ponerme un uniforme como que me dejó un poco... tenía una

especie de trauma, como que me puse medio tartamudo, mi mamá me metió a un taller de teatro que quedaba cerca de la casa y me encantó, y ahí pude expresarme más libremente. Y fui durante dos años a ese taller, y ahí nunca más dejé de hacer teatro. Descubrí esa posibilidad de expresarme, y mi abuela después me regaló una caja de títeres, entonces empecé a hacer títeres. Entonces toda la infancia fue como un refugio el teatro, y tenía súper claro que quería estudiar teatro, entonces como que se fue dando solo, se fue desarrollando en el camino, muy naturalmente. Hice talleres durante toda la escuela, participé en cuanto encuentro de teatro escolar había, después me metí en un taller de teatro universitario, en la Universidad de Valparaíso, participé en la compañía de teatro La Butaca de Valparaíso, fui a más encuentros universitarios, etc. Entonces ya tenía un recorrido en el teatro de aficionado, que fue importante, y yo creo que eso también me fue permitiendo darme cuenta de varias cosas de cómo funcionaba el teatro. Entonces, cuando llegué a la escuela, ya comprendía más o menos el fenómeno teatral, así que no llegué a descubrirlo, como suele pasar en muchas cosas ahora en la escuela. Creo que eso también me hizo entrar, por cuestiones políticas de mi vida también y cómo llegué rápidamente a encontrarme con ese espacio de lo político.

Porque también es cierto que yo siempre he sido la persona que está cruzada por la política, nací en el exilio de mi madre, llegué a un país después de la dictadura, tuve que comprender todo lo que estaba pasando acá, mi familia es de izquierda, mi tío lo asesinaron en la dictadura, mi familia está atravesada por ese conflicto. Vengo de una familia pobre, de clase media baja, entonces nunca he tenido privilegios burgueses. Todo lo que mi familia ha logrado, y yo también, ha sido producto del esfuerzo del trabajo, y he vivido las injusticias en carne propia, y también las violencias del Estado, del terrorismo de Estado. Entonces yo creo que todo eso ha ido armando un puzzle que, inevitablemente, ese es mi lugar en el teatro, como el lugar político, es algo bien encarnado.

Luego, más tarde, descubro mi sexualidad homosexual, también eso implica una serie de conflictos en este país, implica una serie de injusticias. Entonces como que más el cuerpo, cierto, el deseo, la identidad, es el lugar donde más cómodamente me he sentido y donde también más gratificación y posibilidades de emancipación a nivel personal y a nivel de pulsión hacia los demás me resuena. Intenté hacer teatro callejero una vez, no lo pasé bien, me di cuenta que no era lo mío. O sea, dije, yo no sirvo para hacer estas cosas. Participé en algunos elencos con gente más famosa y dije, no me sentía cómodo, no es, no es. Pero también, por ejemplo, no sé, también me fui a un lugar más poblacional y tampoco era. Si en el fondo, a mí me gusta el teatro contemporáneo político, más me gusta la sala. Como que ir a la pobla tampoco es una pulsión que yo tenga tan presente, me interesa la experimentación

estética. Entonces ese lugar, que sin duda puede ser más elitista, pero por lo mismo. Me parece interesante transgredir ese lugar elitista.

¿Cuáles serían, a tu parecer y según tu experiencia, las búsquedas específicas del teatro político?

Yo entiendo el teatro político como lo entiende César de Vicente. No me voy a apropiarme de esa idea, es de él, leyendo Piscator, muy respetuoso de las investigaciones teatrales, aquel que lee como objeto de estudio el poder, entendiendo el poder desde su dimensión macro y micro, aquel que transfigura tradiciones estéticas burguesas y aristotélicas, por qué no decirlo. Y a mí, últimamente, lo que más me interesa es aquel, que es lo que yo estoy investigando ahora, que es el que transgrede las representaciones del cuerpo en el espacio escénico, entendiendo el cuerpo como un lugar de tradición estética en el arte, que ha constituido discursos hegemónicos y coloniales, supremacistas, incluso. Entonces creo que ahí hay un espacio que, de todas maneras, los estudios de la performance o artistas de performance durante los '60, '70, sin duda ejercieron un espacio de transgresión ahí. Pero yo no sé tanto, no sé tanto, desde el punto de vista sobre la dimensión ideológica del lugar que ocupa el cuerpo en el orden de la representación del lenguaje simbólico en el mundo, no. Entonces yo creo que por ahí hay algo que a mí me interesa ahora, cómo se representa lo que se representa, qué cuerpos representan, lo que representan, cómo. Creo que ahí hay una fisura que es re interesante, que a mí me agrada mucho ahora. Pero para ser sintético, como objeto estudio poder, transgresión de ciertos marcos estéticos de la tradición burguesa y humanista. Ya, a mí me carga el humanismo, debo decirlo, no lo soporto, entonces como...

¿Y por qué?

Porque siento que es una traición del pensamiento, y una herencia de la burguesía, como de intentar, precisamente, despolitizar la condición cultural de la construcción del mundo. No creo en la condición humana como un espacio surgido en un inconsciente de punciones naturales. Siento que todo es una construcción social, cultural. Y ese proyecto del humano, que nace con la modernidad, también enaltece un tipo de humano, un humano blanco, heterosexual, patriarcal. Entonces yo entiendo ese proyecto humanista como una herencia de aquello. Y eso, sin duda, se ha ido naturalizando y ha tenido distintas vertientes, entonces creo que el teatro político, precisamente, en el orden de la representación del cuerpo debe

transgredir ese proyecto. También que está tan presente todavía. O sea, hay humanos de primera y segunda categoría, y eso es construido por un proyecto humanista, donde la Iglesia también está metida. Entonces, no, yo creo que es muy traicionero eso. Eso, además, es muy androcéntrico, súper especista, como... no sé, desconfío, desconfío mucho de eso. Cuando la gente me dice, yo soy humanista, y digo, pero qué significa eso. Como que no sé, desconfío, siento que es una retórica muy traicionera, porque también se suele pensar que la humanidad, yo creo que es distinto hablar de humanidad que de humanismo, no sé, son cosas que también estoy estudiando, como que tampoco lo tengo muy claro, pero desconfío, desconfío de ese androcentrismo humanista.

**¿Cómo te posicionas como director frente a esta época o contexto social que vivimos?
¿Qué imaginarios buscas disputar con tu teatro?**

A mí me interesan dos cosas, las he ido trabajando el último año. Una son las violencias políticas, y el otro son las disidencias sexuales. Son los espacios que he ido mirando en “Invasión”, violencias políticas, demasiada libertad sexual, disidencia sexual, pero todo se combina un poco. Hay dos cuestiones que a mí me importa pensar ahora. Uno es el proyecto neoliberal, y desde lo político intentar transgredirlo y ver sus orígenes, sus naturalizaciones, de dónde proviene esa idea, también, más allá del ‘73. Cómo nace el estado-nación, la construcción del estado-nación en un proyecto muy liberalista, heredado de la colonia, también. Y, por otro lado, la hegemonía del régimen político heterosexual, que es algo que también he ido pensando harto últimamente.

Entonces, claro, yo creo que ahí hay dos espacios de poder. Y últimamente, más, sobre todo, el régimen político heterosexual, que creo que es algo que en general en el teatro no se ha disputado tanto. Sí el otro, por ejemplo, el proyecto neoliberal se ha pensado bastante, pero no el proyecto heterosexual, y creo que ahí hay algo que a mí me importa mucho. Mi tesis doctoral se trata de eso, cómo teatros sexo disidentes directamente se llaman así, y en tratar de pensar un teatro sexo disidente, no porque tematiza disidencias sexuales, sino qué significa realmente teatralizar desde la disidencia sexual, pensando la disidencia sexual como una posición crítica que disiente de los marcos heteronormados de la realidad, que no significa solamente pensar la heterosexualidad como una condición sexual, sino que hay proyectos culturales que son heteronormados, que provienen de una construcción de un mundo heterosexual. La heterosexualidad no sólo se traduce en el coito, en las prácticas sexuales, en la orientación sexual, si no que en modos de vida, en modos de organizar la sociedad, en

modos de estructurar la familia, en modos del lenguaje. Entonces creo que ahí hay algo que a mí me importa mucho, y que cada día me alucina más cómo desarrollarlo.

Entonces ahí estoy. ¿Cómo me posiciono? Como un teatro sexo disidente, finalmente, por todo esta cruzándose ahí ahora. Como que la misma "Invasión" inevitablemente apareció, como que los invasores son cuerpos que están pensando eso y se ponen en contradicción. Entonces, claro, ahí está mi lugar ahora, en eso estoy.

Pero sí, siempre he defendido el teatro político. Como cuando me preguntan, en entrevistas incluso en la Bío-Bío, creo, con "Invasión", que fue harta prensa, harta entrevista. En todas dije que la obra estaba inscrita en una tradición del teatro político, en una tradición estética del teatro político, para disputarla en Chile también. Porque me parece necesario decirlo, porque yo no estoy para nada de acuerdo con esa tesis o hipótesis que dice que todo teatro es político. No, yo no estoy de acuerdo, creo que eso es un error cultural nefasto, que invisibiliza precisamente una tradición histórica cultural y una serie de memorias culturales del país. Y, por cierto, intenta homogeneizar las retóricas y las diferencias en el teatro, cuando son abismantes y muy disímiles. Creo que es algo que quienes nos inscribimos en la tradición del teatro político tenemos la responsabilidad de estar disputando. Esto no quiere decir, por cierto, que el otro teatro sea malo, sea bueno, que el teatro político sea... no, para nada, Si no que simplemente son posiciones.

Súper de acuerdo. Para comprender un poquito más tú trabajo en tu compañía y tu rol como director, quisiéramos saber, en primer lugar, por qué decides armar la compañía, y cómo defines el trabajo que hacen desde tu compañía.

Bueno, la compañía cumple diez años. Yo venía trabajando con Rodrigo Pérez, con teatro La Provincia, hartó rato antes de armar Teatro Sur. Un poco como que conocí la dinámica del trabajar con determinados tipos de actores. Quiero decir que el mismo teatro me fue permitiendo pensar que para poder hacer lo que uno quería, necesitaba también un grupo ¿no? Como gente de confianza etc. Y venía actuando, entonces me aburrí un poco de eso porque no me sentía tan cómodo estando siempre actuando, no era lo que yo quería tanto. Y con Nicolás Pávez, con Tamara Ferreira, que somos muy amigos de la escuela, empezamos a hacer ejercicios en la escuela y empezamos a tener mucha sintonía política artística. Y seguíamos trabajando juntos, y surgió muy naturalmente la idea de compañía a propósito de un proyecto, "Inquieto", el 2011, que era la dramaturgia mía, que ganó un Fondart, se adjudicó un Fondart. Entonces ahí como que empezamos con... Y había una diseñadora, para

pensar como una idea más estética. Y ese proyecto yo lo quise desarrollar ya más allá de la obra misma, el generar un proceso de lugar de lenguaje, de desarrollar un proceso de investigación de lenguaje muy personal también. Entonces ahí nace, ya, nace también en el contexto de movilizaciones estudiantiles del 2011, entonces había un llamado también de parte de la sociedad a organizarse. Y yo, que venía siendo dirigente estudiantil, ya había salido de la escuela, recogía esas demandas. Entonces, luego, rápidamente hicimos otra obra el 2012, que también era Teatro Sur. Después en 2013 un monólogo. Entonces como que las cosas se fueron dando. Pero también, justo en ese momento aparece Jorge Zambrano, que es diseñador teatral, y la conjunción de ambos dos permitió ir desarrollando un lenguaje, diría yo, un imaginario más que un lenguaje, quizás un imaginario estético, muy de los dos, que a mí me parece que igual permite hoy en día generar un cierto sello.

Entonces, la compañía, en el fondo, es un refugio para mí, un refugio para poder trabajar con tus amigos, con tus amigas, con la gente que tú quieres, que tú sabes que confías y que te conocen. Y como ya son hartas obras, y hartos años, es súper rico saber que uno puede trabajar con ciertas personas. Porque esas personas saben también lo que uno quiere, conocen lo que anda buscando, sintoniza políticamente, ideológicamente, estéticamente con ciertos lugares que uno va desarrollando, y eso permite que el trabajo sea más efectivo, que funcione de manera más libre y más colectiva también. Me incomoda mucho el teatro por encargo, como cuando a mí me animaban a actuar, ven a actuar, apréndete esto, va a ser un proceso, termina, y no es algo que a mí me atraiga tanto. No me atrae, la verdad. También cuando me invitan a hacer cosas, no sé, vente a escribir una obra para el Teatro Nescafé, no me interesa. No estoy ni ahí con eso, prefiero gastar el tiempo en poder hacer lo que yo quiero y con la gente que yo quiero. Y tampoco es que tenga el privilegio para poder hacerlo, pero por lo menos tengo la punción, y la voluntad, y la energía, y todavía no la pierdo. Entonces, mientras no la pierda, tengo que seguir haciéndolo. Así que es un refugio, es un refugio para poder hacer e imaginar culturalmente aquellos proyectos estéticos que uno desea, para también transgredir y fisurar aquello con lo cual disiento y disentimos.

En ese mismo contexto, con tu práctica en tu compañía, ¿cómo describirías tus metodologías de trabajo o maneras de hacer teatro según tus condiciones económicas, posturas políticas y búsquedas estéticas?

Los proyectos siempre, de alguna manera, los inauguro yo, hay que decirlo. Yo creo que esa cuestión pasa en todas las compañías en Chile, esta cuestión que el ideario de que uno está

trabajando todo el día, pensando, no es verdad. Y quien lo pueda hacer, bravo. O tienes pareja, o eres pololo, polola, no sé. Con el Jorge fuimos pareja diez años, entonces hemos estado todo el rato imaginando juntos. Suele pasar mucho en el teatro chileno, entonces es bien familiar, finalmente, la dinámica, yo creo que somos pequeñas familias. Yo soy padrino de la guagua del Nico, vi crecer al Gaspar, soy el tío. Con el Nico Zárate también hay una cuestión muy de familia, que es muy bonito eso, porque son pequeñas comunidades familiares, refugios, finalmente, donde uno se entiende mucho.

Entonces, desde esa perspectiva, la metodología yo creo que es... a ver, en mi caso son metodologías muy ideológicas, hay que decirlo. Mucho pensar, mucho leer, mucha referencia, mucha búsqueda de... a propósito de lo político, de poder pensar también la dialéctica de la obra que uno quiere levantar. Es decir, cuál es la tesis, cuáles son las antítesis, qué síntesis están circulando. Es muy dialéctico el proceso, muy a la par con el diseño teatral, muy paralelo. Como es bien paralelo, porque inmediatamente estamos pensando el texto, estamos pensando el diseño también, y estamos pensando el vestuario también, independiente que eso después tardíamente llegue. Igual se va pensando muy paralelo, es bien paralelo al diseño. Entonces, al mismo tiempo, como trabajo con un determinado grupo de actores y actrices, que les gusta mucho pensar el teatro, vamos pensando colectivamente. Porque es una metodología bien colectiva, cuáles son los modos de actuación que en el fondo deseamos, ya, y vamos probando, porque a la par que yo trabajo con el Jorge diseño, al mismo tiempo estoy trabajando a la par con el equipo del elenco, pensando qué lenguaje actoral, qué modo actoral es el más efectivo para lo que estamos pensando. Generalmente, siempre llegamos a un lugar, que es una especie de realismo épico, que así mismo le hemos dicho, donde el gesto es súper relevante. Como traducción, también, de cuestiones ideológicas, donde la idea de encarnar y distanciar está muy presente. Por eso, digo que somos una especie de realismo épico, que se encarna, porque siempre aparece la verdad como un tema de discusión. Pero luego, también, lejos de las retóricas del realismo burgués, aparece la necesidad, nuevamente muy políticamente, de pensar esa tradición de la distancia en el gesto, y ese gesto también como un espacio de puesta en escena. Entonces hay un lenguaje que ya hemos ido construyendo, como que los chiquillos ya entienden, les chiquilles, como lo que uno quiere también. Y ha sido más fácil entrar en eso, hay mucho espacio para la discusión política e ideológica de los materiales que se ponen en circulación, para que eso también permita que cada cual que esté ahí se tome la libertad de atravesar puntos de vista de manera autoriales. Vale decir la música, vestuario, diseño, iluminación, actuación. De manera muy horizontal, sin jerarquizar la actuación por sobre el diseño, por

sobre la música, sino que, más bien, como una especie de engranaje de fábricas al servicio de un problema, de un problema que se traduce en discursos.

Entonces esa es la metodología, es una metodología que, por eso digo, es como bien ideológica. Como que todo lo pensamos, también los materiales que se ponen en circulación en el espacio escénico, como gestos, pensando en Brecht también, que a mí me encanta, porque lo he estudiado mucho. Como estos que levantan dimensiones ideológicas, y en esa conjunción, y en esas producciones de sentido, se van develando las cuestiones que uno quiere también transgredir. Ya, hablo de la transgresión porque es un espacio que yo creo que, en general las artes, y el teatro, tiene el... a mí me gusta pensar que es un fin, transgredir.

Y a nivel... Porque, claro, nos dices a nivel metodológico, ideológico y a nivel estético, por ejemplo ¿cómo estaría lo político atravesado en tus obras?

Claro, en el minuto en que uno empieza a pensar ese modo de actuación, ya se vuelve estético el problema. Cuál es el lenguaje más efectivo. Como, no sé, por ejemplo en "Demasiada libertad sexual" era muy distinto a "Inútiles", porque en "Inútiles" era, evidentemente, se necesitaba un... o en "Invasión", también, como una construcción del rol desde una dimensión ideológica, que incluso incluyera la distancia como un problema, para poder mirar aquellos comportamientos. En el caso de "Inútiles" era muy alegórico. Ya, y en el caso de "Demasiada libertad sexual" era muy documental, no era necesario hacer ese proceso porque ya los cuerpos que estaban ahí en escena eran cuerpos que en sí mismos contenían esa dimensión ideológica, porque la encarnaban más allá del teatro. Eran la idea esta de lo real, entonces creo que es distinto.

En distintos casos, pero siempre pensando lo estético en el trabajo actoral como un modo estético, y la visualidad o la estética de la puesta en escena como una dimensión también de materialidades que producen sentidos críticos. Creo que ahí está la clave. Entonces, agarrándose incluso de la idea de... no sé, yo estudié igual a #Kasparnet#, he leído algunas cosillas, algunos artículos. Vuelvo a citar a Brecht, ya, pero a Kasparnet, la idea del realismo selectivo, que aquellas materialidades que estén circulando en la puesta en escena generen, detonen memoria, detonen también esas texturas del vestuario. Son materialidades que producen dialéctica en el espectador. La sonoridad también. Entonces, a mí me agrada mucho la idea brechtiana del teatro total, me encanta. Entonces siento la puesta en escena como una, como ese lugar ya.

"Invasión" es bien operática, es como bien escandalosa, y también el barroco es un lugar muy referencial en nuestra vida, Con Teatro Sur y el Jorge Zambrano. La idea del exceso, que nos gusta hartito, como sobre saturar el espacio escénico de significantes para que eso complejice los sentidos del espectador. Porque si hay algo que no me gusta, y que me alejo, y que he ido entendiendo, es que no todo el teatro político lo entiendo desde un nivel como se suele pensar, que invite a la reflexión. Que siempre uno escucha, que te invite a la reflexión. Yo estoy un poco aburrido de ese discurso. También es bien hegemónico, también ese lugar de pensar el imperio del raciocinio como un lugar único para poder afectarse. Creo que los afectos, y eso yo lo he ido aprendiendo del feminismo y de teóricas feministas, son aún más relevantes hoy en día. Porque a partir de los afectos, uno también dimensiona otros problemas ideológicos, comprende y reflexiona de otra manera, también. Eso lo experimenté directamente con "Orgiología", en danza, que quería mucho hacer eso, porque tenía muchas ganas de investigar en eso. O sea, definitivamente, dije, no lo voy a hacer. O sea, vamos a hacer algo radical. Si vamos a hacer una obra sin texto y sin este espacio, esta dimensión tan jerárquica, que a veces la dramaturgia textual de la palabra, así... ¡Otra cosa!, sin palabras. Cuerpo. Y sin tampoco coreografía, también transgrediendo ese espacio de la hegemonía en la danza, que es el lugar coreográfico con el cual tampoco estoy de acuerdo, sino más bien como constituyendo un lugar quizás más performativo. Ahí la Paula fue muy importante, autoral en las corporalidades que estaban circulando, y me di cuenta porque mi responsabilidad ahí era, precisamente, hacer una dramaturgia, y era una dramaturgia de los afectos, de los sentidos, de cómo a afectar distintos espacios con ciertos imaginarios estéticos, poéticos, escénicos, que estimularan hacia adónde queríamos ir, y pudiesen disponer narrativas, que el espectador pudiera captar para poder viajar también por un lugar por el cual queríamos conducir.

Entonces, a propósito de lo narrativo, lo estético lo pienso como un lugar narrativo. Todo está en un espacio de la narración, por un lado, pero esa narración también es más bien racional. Creo que el jugar, por ejemplo, con la teoría de los colores, con la teoría del montaje, que no sea lineal, que saltamos aquí, para allá. Me gusta mucho la idea de que el montaje pueda estimular otras formas de provocar en el espectador nuevos pensamientos y nuevas emociones, eso. Me encanta el rojo, por ejemplo. A propósito de los colores, hemos trabajado mucho con eso, con el rojo y el negro, porque, por una cuestión de gustos, pero también una cuestión de lo que provocan los colores también, en la piel y en las memorias.

El sonido también ha sido súper importante, por eso Marcelo Bartine ha sido súper relevante en el trabajo, porque nos conocemos hartito, y hay una dimensión muy barroca en la música,

como muy barroca. No clásica, pero hay una conjunción ahí que a mí me gusta mucho, como media wagneriana. Vuelvo a decir eso, como, ah, catártico. Oye, creo que el teatro es un lugar para purgar también, un rito. Entonces, por eso me resisto a pensar esta idea de que el teatro político es reflexivo, solamente, sino más bien lo pienso como una dimensión más afectiva e ideológica.

¿Cómo definirías tu rol como director?

Bueno, soy gestor, soy director (risas), inauguro los proyectos. Responsable, yo creo, como ser la persona responsable de pulsar los proyectos y de buscar equipos, de convocar equipos y de convocar. Soy el que convoca, finalmente. Y también como facilitador de un espacio que yo sé que a quién convoco, y cuando nos convocamos, o auto convocamos, porque en la medida que uno se va poniendo más viejo la gente va teniendo otros intereses y eso nos pasa a todos, entonces yo, que no tengo guaguas, no me interesa. Como que tengo más tiempos para poder pensar teatro, mientras mis amigos están criando. Entonces convoco y genero un proceso, que yo sé que para el grupo que convoco, que es la gente que he trabajado, va a ser un proceso muy rico, porque es muy agradecida también. Entonces sé que es un espacio bien sagrado, y que nos gusta hacer.

Y, también, que me lo han dicho las chiquillas como en general, últimamente, como un agente. Un ser que igual puede vincular, vinculador. Porque igual voy vinculando. Por ejemplo, yo he ido cada vez vinculando más entre espacios, porque creo que el teatro político, también tiene esa posibilidad, a propósito de lo colectivo, de que los procesos creativos sean espacios de transgresión también para quienes los realizan, no solo para el espectador, sino que para quienes los realizan. Vale decir, que personas que, por ejemplo, no tienen ninguna vinculación con las pulsiones políticas de la disidencia sexual, se vinculen, desde el proceso creativo, y eso vino pasando desde "Orgiología" en adelante, a propósito de una cuestión que a mí me gustaba hablar en ese momento y que no lo he desarrollado. Pero que utilizaba la -concepto que para esa obra inventamos, transescénico-, transescena. Que es una idea que dice relación con que cada uno trae ya, en sí mismo, un espacio de teatralidad, de ficción, de escenario en su vida. Entonces, en el proceso creativo uno va transfigurando esas escenas, y vas aprendiendo del otro, de la otra, y vas emancipando, como ser humano, en el proceso creativo.

Entonces, eso ha ido pasando cada vez más. Pasó en "Orgiología", pasó en "Demasiada libertad sexual", pasó ahora con "Los invasores", también. Entonces, me parece a mí que ahí

hay una posición política, porque apela que el proceso creativo sea un espacio de comprensión, de educación y de emancipación de quienes lo practican. Entonces soy un facilitador de esos espacios de vínculo también, y que se han ido vinculando. Ahora, como yo también soy activista de distintas agrupaciones, transfeministas y sexodisidentes, cómo puedo vincular a gente que no está vinculada en eso en el teatro. Que la gente en el teatro a veces es muy ajena a esas discusiones, y comete el error, a mi parecer, de intentar representar cuestiones que en realidad están muy lejos de. O sea, yo creo que, definitivamente, hoy en día las representaciones están en crisis, los modos de representación deben cuestionarse, deben ponerse más en crisis. Y me parece que no se piensa demasiado eso. Entonces creo que este espacio de vinculación, este imaginario feminista, imaginarios políticos de izquierda, imaginarios políticos disidentes, gente de teatro que vive vidas muy burguesas, también, es un espacio muy rico para poder conjugar. Porque todos tenemos mucho que aportar a este proceso creativo.

Y en la práctica, esos espacios, ¿cómo son, por ejemplo? ¿Juntas a hablar a cierta gente? ¿O pones a circular libros?

En "Orgiología", básicamente, eran bailarines, bailarinas y activistas disidentes, performers, que no tienen nada que ver con teatro, con danza, pero que piensan la performance como un lugar muy político, muy encarnado. Gente que tiene trayectoria en disidencias sexuales, performance bizarras. La Irina y gente que viene de la academia propiamente tal, y muy bailarines, unos más experimentales que otros, pero con la frontera en la academia.

En el caso de "Demasiado libertad sexual", gente que venía del teatro, gente que son activistas, como la Rocío Hormázabal, gorda contra la gordofobia, que nunca había hecho teatro profesional y que resulta que además, después de eso, que lo interesante de esto, es que otros colegas y otras colegas ven esto y la invitan a trabajar también. Entonces uno es un puente para facilitar otro espacio de poder en crisis de la representación.

En "Cuerpos para Odiar", que fue en el 2015, mucho antes de "Orgiología", habían dos actrices y el resto eran solamente activistas de la disidencia sexual, un prostituto, una travesti, tres travestis, que tampoco habían hecho nunca teatro profesional. La obra se llenó, en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y era un... Y fue bien paradójico lo que pasó ahí, porque esa sala no se llenaba hace mucho tiempo, la Escuela de Teatro. De actores, de actrices, de repente llegan todas las travestis y un puto, hordas de gente, nadie entendía lo que estaba pasando. Entonces, la práctica es trabajar con corporalidades, con realidades con las

cuales yo me vinculo, porque ahí está la diferencia, porque hay gente que las utiliza ya, y se apropia de esos discursos, y yo creo que eso se devela en el resultado artístico, y definiendo eso, por mi parte. Porque también ahora está de moda, cierto, a propósito del teatro documental, llamar a la señora de la pobla, ponerla en el escenario y verla llorar. Tampoco creo que eso sea lo que estoy hablando, sino que, en el fondo, estas vinculaciones. Por eso no me gusta tanto a mí hablar de teatro documental, porque desconfío de esa tradición a veces. O no en sus inicios, pero cómo ha ido deviniendo ahora.

Entonces, por eso mismo, como que ideé esta cuestión de la transescena, para poder separarse uno de esa lógica colonial. Básicamente, como en la práctica es la vinculación entre activistas que utilizan las artes para anunciar sus discursos, y artistas que utilizan la política para anunciar sus discursos, yo creo que esa conjunción a mí me ha resultado muy efectiva, muy interesante. Tanto para los procesos creativos como para los resultados artísticos. Que tampoco es que sea gente de la calle, son principalmente activistas. Porque yo, en el activismo, participé en la CUDS durante once años, Colectivo Universitario de Disidencia Sexual. Precisamente, una de las cosas que necesita el activismo es las prácticas artísticas para enunciar sus discursos, sobre todo cuando son activismos ligados a artes, porque hay activismo que no tienen nada que ver con el arte, pero este colectivo era un colectivo de acciones de arte, la CUDS, inspirado en el CADA por supuesto, Diamela Eltit, etc. Con artistas visuales, Felipe Rivas, muchos artistas circulando ahí. Entonces, lo que hacíamos era eso, pensar la política pero enunciada lúdicamente a partir del arte, complejizando territorios públicos. Para mí eso fue súper develador.

Y, por otro lado, cierto, el teatro siempre ha estado mirando a la política, el teatro político, para poder enunciarse políticamente. Y, claro, tiene la dificultad, de cómo se representa lo que se representa, sobre todo cuando son problemas que dicen relación con el orden de las identidades y del deseo en el cuerpo. Entonces en "Demasiada libertad sexual", todos eran activistas, pero al mismo tiempo, actores algunos, actrices otras, la gente que convoqué, la gente que tenía pulsiones homosexuales, todas, la mayoría. Eso hace que tu discurso ideológico sintonice de un lugar más direccionado, porque finalmente todos ponemos a disposición esas biografías, esas trayectorias. En "Invasión", por ejemplo, es súper relevante el ingreso de la Chela, que es una chica que también trabajó en "Demasiada libertad sexual". Y también hizo otra performance audiovisual, "La masculinidad no es propiedad de los hombres", porque ella desordena todo el discurso de la obra en sí mismo. O sea, ella es, en el fondo, "La Invasión". A la misma obra, al texto y a los mismos compañeros. Entonces, ahí hay un puente que se va abriendo. La protagonista no es la China, pero, en el fondo, uno

recibe incluso la palabra del espectador, es súper importante que ella esté porque hace, precisamente, tensionar la obra, tensiona toda la obra. Y la Tamara también, porque, por otra razón, porque ella en el fondo es tole tole, pero en el fondo después se apropia del lugar protagónico del hombre, que es el China, que lo hace Nico Pavez. Le quita el China al Nico, y dice, ahora yo voy a hacer el china, porque siempre han sido ustedes, les va a tocar. Hay una serie de complejizaciones dramáticas y estéticas que van cruzándose, como entramándose. Eso desde la práctica.

Perfecto.

Y bueno, claro, por cierto, lecturas de texto, invitaciones de activistas. No sé, la Alejandra Castillo me dice algo y yo lo transmito al grupo. Activistas amigos míos, amigas mías, van y dicen cosas y el grupo las recibe muy bien. Tengo la suerte de que me vinculo con gente intelectual que es muy respetada, y que todo el grupo respetamos, no sé, a Nelly Richard, la Alejandra, Jorge Díaz. Entonces gente que yo he valorado mucho durante toda mi vida y mis amigos saben, han estudiado también a esta gente. Entonces, cuando llega esta gente, escuchamos mucho a esta gente también. O sea, yo modifiqué una obra entera por un comentario que me hizo la Nelly Richard, como todo el final, entonces son cuestiones que van atravesando el proyecto

Lo preguntaba porque no es una compañía que sólo se reúne a leer el texto, por ejemplo, y trabajan en torno al texto. La importancia de esto dialógico, todo esto que decías recién. Oye, y volviendo a esto del teatro político chileno, esta tradición discontinua que estábamos hablando y que tú también nos dices que te sientes parte de esa práctica, ¿qué característica tiene esta tradición?

Yo creo que le dijiste que era...

Discontinua.

Estoy muy de acuerdo con eso. Yo creo que tiene retóricas distintas. Yo respeto mucho, por ejemplo, la vocación militante social del trabajo del teatro público con respecto a lo territorial. Creo que esa fusión política yo la valoro, la respeto mucho, porque también veo una pulsión de memoria histórica, de reivindicación de memoria histórica popular que me

parece tremendamente necesaria de pulsar en el contexto chileno. Por otro lado, veo una pulsión estética muy interesante en el teatro La María con respecto a cómo se pone lo que se pone en escena, a propósito de las transgresiones estéticas que creo que hay ahí, sobre todo los trabajos de la Alexandra más que los de la Alexis. Cuando la Alexandra dirige, me parece más interesante la Alexandra que el Alexis, como directora, porque creo que sus proyectos están más enfocados en los marcos estéticos que en los marcos dramáticos. Y a mí me parece que el trabajo de La María, que para mí es un referente, precisamente ese lugar estético que problematiza es lo que a mí me ha parecido muy atractivo.

Entonces, creo que son pulsiones distintas. Por un lado hay una tradición militante social que piensa la estética al servicio de esos contextos, que uno podría decir, ya, se está perjudicando al público. No me quiero meter ahí, pero me parece que es muy necesario, en este contexto chileno, poder tener esa pulsión también, como de revolucionar a clases populares a partir del teatro. Pero, otro lado, hay un espacio que está más en el marco del fenómeno propiamente teatral, que veo más gente metida ahí. Como La María..., bueno, el Cristián Flores, Rodrigo Pérez, quizás La Re-sentida. Claro, están esos lugares de pensar el teatro como un lugar de pulsiones de imaginarios antagónicos.

Creo que también tiene características que son netamente dramáticas, como, por ejemplo dramaturgias de Guillermo Calderón. Uno podría reconocer cuestiones de tradición política por la necesidad propiamente tal de traer y problematizar esa memoria inconclusa una y otra vez, o generar directamente una crítica a la memoria y una crítica compleja a la memoria. Me parece súper atractivo eso de Guillermo...

No sé, pienso que el trabajo que hace La Mala Clase, a propósito de la direccionalidad de un público específico y encontrar ciertas estéticas, y cierta dramática, y ciertos procesos colectivos, y ciertas personas que puedan concentrarse en ese público objetivo específico, problematizando muy nítidamente la educación, lo que es súper político también, creo que ahí hay una tradición muy heredada de ese teatro político brechtiano. Del público específico, de los procesos de mediación con el público, de la didáctica en teatro. Creo que ahí hay una cuestión súper clara. Creo que lo que hace la Paula González con su compañía, también, de encarnar esa identidad, de problematizar esa identidad desde la mapuchidad. Más allá de lo que me guste o no me guste, lo que hace dramáticamente, creo que estéticamente me es más atractivo que dramáticamente, por cómo representa lo que representa, como que pone... son cuestiones laterales, entonces es muy distinto...

Claro, yo creo que ahora yo veo que hay una pulsión de poner en crisis los marcos de la sexualidad, que yo estoy metido ahí un poco. Que espero que eso siga pasando, también, siga

creciendo, porque creo que es un marco del poder que debe desestabilizarse. Me encantaría ver compañías de teatro hechas solo por sujetas, sujetos travestis o transexuales. Me encantaría que pudiéramos tener en Chile más teatro así. Creo que hace falta para poder pulsar más imaginarios. Creo que el feminismo debe ingresar más en el teatro, también, creo que hay una resistencia a que ingrese tanto. O sea, se ha malentendido, a veces pienso, pero creo que debería ingresar más a propósito de los marcos institucionales, que si bien se han modificado, tienen que transformarse más cabalmente. Me fui para otro lado, pero igual tiene que ver con el teatro.

Pero creo que tiene características distintas, características que son pulsiones militantes, problematizaciones estéticas, que me parece súper atractivo que eso exista, o sea, creo que... a mí, el teatro que más me interesa en Chile, creo que es aquel que, precisamente, está marcado en la tradición política.

Y de esa tradición, considerando también otras épocas, no sólo la contemporánea, ¿qué inspiración, qué referentes tomas de esas otras épocas, si es que los tienes, por ejemplo?

Bueno, a nivel latinoamericano he estudiado mucho a Augusto Boal, que tenía un proyecto de educación popular comunitario, escuela itinerante de teatro, que estaba ahí marcado en esto que estamos hablando. Me encantan las pulsiones y herencias del teatro de la década los '60, llámese Isidora Aguirre, principalmente Egon Wolff, y todo lo que se inaugura en términos culturales en esa época. Como el proyecto de una cultura popular, de un imaginario que tensiona las hegemonías económicas y se organice en un tejido artístico más allá del teatro, con fines revolucionarios.

He estudiado mucho, o admiro el trabajo de la compañía Fin de Siglo durante los '80, principalmente el trabajo de Herbert Jonckers. Y por Jorge, también, que trabajaron juntos, y siempre me gustó Herbert desde que conocí su trabajo. Me pareció un artista alucinante y tengo sus libros, tengo muchas imágenes, conozco los diseños de sus obras de teatros, ha sido un referente súper importante para nosotros. Por cierto, Alfredo Castro, el Teatro la Memoria es un referente y un lugar súper importante para el desarrollo de nuestros imaginarios.

Mis referencias con el teatro, mi historia con el teatro, comienzan en los '60, claro, conozco la dramaturgia de Luis Emilio Recabarren también. Trabajé con la Pati Artes obras de él, entonces en ese nivel.

Oye, mira, no sé si te va a funcionar en el celular, pero te voy a compartir pantalla, dime si puedes ver esta imagen.

Sí la veo. Chiquitita, pero la veo.

Esto es un borrador, porque después lo vamos a trabajar con una diseñadora para que quede más bonito. Y la idea es ir complejizándolo con las entrevistas que hagamos ahora. Pero este concepto de la tradición discontinua del teatro político chileno, identificamos estas tres épocas. Eso no quiere decir que en las otras épocas no haya existido, sino que es que se retrae o toma otras formas, como, por ejemplo, en la dictadura es un teatro más de resistencia que tenía que hacerse escondido, etc. Entonces, por ejemplo, -bueno igual ya los has ido respondiendo- pero para ir haciendo síntesis e ir cerrando. En esta época tres del teatro político contemporáneo, ¿en qué se diferenciaría, por ejemplo, de estas otras épocas? ¿O qué la caracterizaría, por ejemplo, de la época del '60 o del teatro obrero? O, no sé, la dictadura misma.

Yo creo que los imaginarios estéticos. Yo creo que la tradición de los '60 se consolida en un proyecto de utopía occidental que fracasó, hay que decirlo. Entonces, creo que eso hizo fracasar también esas retóricas estéticas. Por tanto el corpus del 2000-2019 es un corpus que no está tan enraizado al teatro político en ese proyecto internacionalista, socialista, comunista, marxista, sino más bien en una especie de posmodernidad mucho más ambigua, rizomática, yo prefiero pensarla deleuziana. No creo que sea muy deleuziana, yo quisiera que fuera más deleuziana, pero la veo más... no sé cómo decirlo, porque uno podría decir también que es más capitalista, pero más rizomática en su búsqueda estética, no tan enmarcada en un proyecto de tradición histórica, que sin duda fracasó en su estética. Eso para mí es muy nítido, de que el proyecto comunista, yo siendo comunista, mi crítica al comunismo es precisamente esa: que no ha podido reinventar su estética, su imaginario estético. Y eso hace, también, que genere lo que genera. Entonces, yo creo que el teatro político contemporáneo se ha emancipado de ese teatro político de los '60 y ha ido buscando sus otras maneras de poder encontrar esas pulsiones, lo que también genera unas crisis. Porque, por cierto, también genera una crisis de poca proyección política en términos colectivos, de poco proyecto colectivo. Yo creo que los proyectos son individuales de colectivos, compañías, o de artistas, pero pierde el proyecto de la utopía, del imaginario colectivo. Pero me imagino, también, que es una bisagra, un proceso, hay un capitalismo

mucho más enraizado. Es complejo esto, da para otra tesis tu investigación, pero ¿me entiendes? En el fondo, no está tan enmarcado en la ilusión del proyecto colectivo, y creo que es más bien una búsqueda personal, más individual, producto, sin duda, de la individualización del sujeto en el marco del extremo capitalismo.

Perfecto.

Entonces, creo que el teatro político de hoy es un espacio más que de imaginación colectiva, de resistencia a la naturalización del orden neoliberal burgués, algo así creo.

Que bonito eso.

Como de sobrevivir a eso.

Ernesto, para finalizar y sintetizar, ¿podría el arte insertarse en los grandes debates públicos sin perder su función estética? ¿Y cuáles serían esos debates del presente, que ahora se hacen muy presentes, en los que el arte debería intervenir, y cómo podría hacerlo?

Yo creo que el arte puede entrar en la discusión pública sin perder su función estética, claro que sí, sin duda. Uno lo ve, lo percibe. ¿Y cuáles son esos debates? Chuta, o sea, para mí los debates son los que he ido mencionando, como poner en crisis el proyecto universalista del hombre como sujeto, proyectada de una nación de lo humano como lugar único, etc. Incluye también, colateralmente, como todo el racismo que existe a nivel internacional, creo que el racismo es un gran problema que en Chile, principalmente, si uno lo piensa acá, es un debate que carece de discusión política en las artes en general. Pareciera ser que no somos un país racista, cuando hemos sido racistas históricamente con los pueblos originarios. Pareciera que todavía la gente piensa que el racismo es blanco-negro y no, es mestizo y es mapuche, es mestizo y diaguaita. Entonces, creo que eso no se ha visto como se debiera ver, o creo que, por otro lado, la dictadura heterosexual, así me gusta llamarla a mi: la dictadura heterosexual, porque Chile es una dictadura heterosexual, si tú no te comportas como la heterosexualidad mandata y te obliga por leyes. Porque hay leyes que te obligan a ser, eres castigado. Y, por cierto, insisto, el feminismo, cuando uno ve que hay un Congreso que por tres votos rechaza el proyecto de aborto hasta las catorce semanas y eso no genera una discusión cultural, me

parece que el feminismo no ha ingresado como debiera ingresar en el arte. Se ha instrumentalizado, se ha capitalizado, pero no está ingresando como debiera ingresar. O sea, debiera ingresar más, porque yo creo que todo el territorio se vuelva feminista, estoy completamente de acuerdo con esa síntesis del movimiento, porque también ahí están las pulsiones de la disidencia sexual. Entonces creo que eso del feminismo, racismo y, por cierto, ahora lo que está pasando: fascismo. Estamos volviendo a una época fascista, neofascista, donde la ley del más fuerte es la que gana. Cuando pensamos que habíamos superado eso, pero eso es producto de pura ignorancia, porque si tuviéramos memoria no tendríamos que tener esto. Estoy de acuerdo con lo que dice el rector de la Universidad de Chile "esto está pasando porque hay una crisis de la educación pública, que se ninguneó, entonces si tuviéramos mejor educación, no estaríamos discutiendo estas barbaridades ahora". Como diría Brecht "qué tiempos son estos que hay que defender lo obvio".