

**Resumen** Entrevista a la directora, dramaturga y actriz Alexandra von Hummel, quien trabaja desde el año 2000 en la compañía La María. Alexandra reflexiona sobre qué es el teatro político, que para ella tiene que ver con situarse desde el no saber demasiado y que las relaciones puestas en escena produzcan la incomodidad previa a la pregunta en el espectador, no que entreguen respuestas. También habla sobre su metodología de trabajo, que tiene que ver con los deseos, las preguntas y la experimentación.

**¿Defines tu trabajo como creadora como teatro político? Si sí, si no y por qué.**

Yo creo que no lo defino como en términos de lo que se entiende por teatro político, porque no entiendo el teatro como... O sea, el teatro político al tiro me alude o al tiro me lleva a un teatro que para mí no tiene que ver con teatro político, o sí, que tiene que ver con tratar temas en términos temáticos, que sea político. Y si bien tenemos obras, así como..., estoy hablando de mi trabajo que sea individual, pero también sobre todo con el de mi compañía, tenemos obras que tratan de manera super explícita temas sociales, políticos para mí.

Bueno, primero, que el teatro siempre es político. Pero también, como va a ser un lugar común, creo que la política del teatro se juega en otro lugar. Una vez yo leí una cosa de un director argentino, que se lleva Emilio García Wehbi, es una cosa cortita lo que leí, te la puedo mandar si quieres.

**Ya, bacán.**

Te lo voy a buscar, porque te lo leo, que es muy corto y ahí vas a entender por qué me hizo sentido.

**¿Cómo se llamaba el autor?**

Emilio García Wehbi

**¿Y él es un director o un teórico?**

Aquí lo encontré.

**Si quieres mandame el link por el chat.**

No tengo el link... Ya, ahí lo compartí, ¿lo lees? Ahí sale la poética del disenso se llama. En artes es importante distinguir entre lo político y la política. La política es el remate oral y visual de baratijas pseudo progresistas, a través de discursos políticamente correctos, puro organismo bien pensante. En cambio, lo político es la imbricación de una forma y contenido nuevos, que descoloquen las presunciones del público, que no sean afirmativas o que afirmen solo su carácter abierto y su incomodidad, la suya y la del público. La suya vale decir la del creador. Lo político es un mecanismo anti apaciguador, ergo, el arte no es político por su temática si no por su procedimiento formal de acción, deviene político cuando propone una interrupción poética de las reglas de la cultura y de la ley y se transforma en potencia para desestabilizar al espectador, extendiéndose más allá del mimético y aristotélico sistema de representación y reproducción de ideologías existentes y prevalecientes, cuando propone un proceso de subjetivación del público, buscando hacer estallar la mirada consensuada para generar el debate de opiniones, gustos, estilos, etc... te lo voy a mandar.

**Perfecto, está buenísimo.**

Es super profundo eso. A mí me pasa, y en general no me gusta cuando veo obras donde veo claramente un mensaje político. En general el mensaje es una pura afirmación y yo tengo la sensación, para mí, ya me voy a abrir a lo que tú me preguntas pero necesito abrirla primero para poder darme a entender, para mí el teatro como ejercicio de pensamiento. Y, en el fondo, utilizo el teatro como manera de pensarlo, pienso discursivamente, no pienso linealmente, pienso como una madeja, nudos, donde en mi pensamiento confluyen también ritmos, imágenes, discursos, textos, cuerpo, etc. Y, por lo tanto, no tengo una posición frente a un tema que yo quiera transmitir y, es más, me parece como medio paternalista de mi parte. Tengo la sensación que en el teatro, la gente de teatro, no sabemos mucho de nada, pero sabemos un poco de todo. Entonces, cuando tratan de poner temas políticos, a mí, la verdad, me interesa diez veces más leer algo de la sociología, de la filosofía, historia, más que ver una obra que trata de tal o cual tema en términos políticos. Me da incluso un poco de vergüenza ajena cuando lo veo, porque encuentro que siempre queda corto, porque tengo la sensación de que, bueno, si uno empieza en el teatro no sabes mucho de nada y sabes un poco de todo.

Entonces digo, claro, el teatro es bien bastardo, porque tomas de acá, de allá, etc. Son como puros estímulos o deseos que te llevan a crear algo. Y después me pregunto cuál es el saber del teatro realmente, y el saber del teatro, yo creo, que es la puesta en relación, es como el diálogo, ya no el diálogo entre dos cuerpos y entre una historia, si no que diálogo material entre un texto, donde lo contextualizas, cómo haces cuadrar distintas cosas, la visualidad versus lo que estás hablando. O algo serio versus cómo lo tratas. La textura de humor, de desparpajo o lo que sea lo que estés haciendo. O si es que, en el fondo, juegas un tema muy crudo desde la belleza absoluta. A mí ahí se me hace político, porque me hace como espectadora y como creadora volver a mirar ese tema y decir "pero, espérate, yo estoy encontrando bello esto". Entonces, desde ese lugar a mí se me hace político, cuando me tratan de dar mensajes me aburro indescritiblemente. Como que tengo la sensación de que el goce de espectar es como el goce de tejer sentido. Cuando me tratan de decir "esto es así", yo digo "ya gracias, ya sé lo que tú piensas" y me aburre.

Hay una frase de Vélez que me fascina, que dice como "uno siempre está en la punta de su ignorancia, o en la punta de su saber, lo que es lo mismo". Como, si espero saber realmente lo que tengo que decir, cómo decir lo que quiero decir, todo lo que diga va a carecer de todo interés. Entonces, en el fondo, uno está en esa punta, como que me identifico con eso. No sé y porque no sé, y porque me conmueve, y sea lo que sea, es que me embarco en un proyecto que tiene que ver con que, evidentemente, alguien me dijo una vez también que uno nunca piensa lo que quiere. Y yo como "¿cómo nadie piensa lo que quiere?, yo pienso lo que quiero". Y me dice "no, uno piensa porque existe una violencia exterior que te lleva a pensar y, por lo tanto, el pensamiento siempre es afectivo, el pensamiento siempre pasa, porque primero ataca tu sistema nervioso, pero no sabe porqué se incomoda ante ciertas situaciones, o porqué la admiras y no sabes cómo te violenta, lo que sea y eso te lleva a pensar".

Y, entonces, yo no sé cómo solucionar problemas. Si yo supiera cómo solucionar un problema y dar soluciones, entonces yo debiera ser más generosa, dedicarme a otra cosa, claramente. Y, en el fondo, lo que trato es de pensar, pero no pienso en términos discursivos, yo no te podría dar después un escrito sobre lo que opino sobre tal o cual cosa. En general, me pierdo más, incluso. Como que en el fondo, porque si es que voy a tratar temas que realmente para mí son relevantes, son porque no sabría cómo ni por dónde empezar. Una madeja donde tiro de distintos hilos de la madeja, y quizás más nudos de los que presento.

Mira, alguna vez hice harto tiempo clases de actuación desde la poética de Brecht, y vi un ejemplo que daba Brecht que era muy bonito. Que cuando, en el fondo, cuando cambian el teatro didáctico al dialéctico, y da el ejemplo de una ciudad que no me acuerdo ni dónde ni

cuándo, toman la idea no más, y hay muchos problemas porque la municipalidad había quitado todos los métodos anticonceptivos. Entonces van a una obra (esto es un ejemplo, no se si es real o no), pero que iba a la obra y es una obra que, justamente, trata sobre ese tema. Lo que hace esa obra en el público, en la comunidad, en el fondo como que los levanta y lleva a una acción, que es ir y exigir los anticonceptivos. Y, efectivamente, el problema se soluciona en ese momento. Sin embargo, él dice a ver, y cómo sería un teatro dialéctico en eso. Y dice, es que ahí sería una obra donde no se trata de cómo apuntar a la emocionalidad o a la identificación de la comunidad con esa obra, si no con preguntarse de qué. Por qué la posibilidad de parir se transforma en una obligación. Lo que, sin duda, va a construir una acción mucho más lenta, no va a generar una acción inmediata, para nada. Pero, en el fondo, va a cambiar, de alguna manera va a instalar una pregunta en la cabeza de las personas, que capaz que se demore diez años, pero hay una pregunta que a mí me parece que es más profunda y que, en el fondo, a mí, por como estoy educada, no me gusta pensar que yo voy a ayudar a la gente, si no que cuando yo soy espectadora a mí me da más herramientas porque me desencaja en algo. Y soy yo quien, finalmente, voy a hacer eso, nadie me está diciendo qué es lo que tengo que hacer porque hoy día van a ser los anticonceptivos, mañana van a ser otras cosas. Entonces, si me pregunto por qué el derecho a parir se transforma en una obligación a parir, eso yo lo puedo extrapolar a muchas cosas.

Entonces para qué decir, cuando hay tomas, ponte tú, o como cosas en las escuelas, que uno también pasó por ese lado, pero que uno lo ve y que tiene que ver con la juventud y toda la cosa, donde los estudiante de teatro van y hacen unas performance a la gente de medicina, como para que entienda lo que está pasando, ¿tú crees que no entienden? O cuando se va a poblaciones, desde un lugar así como a mostrar, y es como. pero si en las poblaciones saben cien veces más que yo, a mí me da pudor hacer eso. Yo voy a compartir lo que estoy pensando, pero no a enseñar nada. Uno se está auto aprendiendo, auto pensando, todo el tiempo. Para mí, de verdad, es un ejercicio de pensamiento pero escénico. Que, en el fondo, es un pensamiento que se ubica en el cuerpo completo, donde la cabeza no está escindida. Y, por eso, cuando me preguntas si yo considero mi teatro político, si me lo estás hablando en términos de mensajes o de tratar temas políticos, la verdad no. Y si yo tengo que hacer una obra sobre la educación en Chile y me da pudor hablar de eso, prefiero lejos leer a gente que ha estudiado y que se dedica a eso. Pero sí podría hacer una obra donde hago un reporte, donde solo veo los pies de niños, y los sitúo en la Antártica, y veo una profesora que está afónica el día viernes porque ya no puede más, porque hace clases acá, acá, acá y acá, tratando de enseñar la palabra frío, por ejemplo. Frío, helado, congelado y pongo todo eso en

el pizarrón. La señora está afónica y el niño trata de poner atención, mientras tienen los pies en la Antártica. Ya, eso lo puedo exponer, pero ahí hablando del problema. O sea, hablo del problema en la educación, pero lo toco desde el lugar que me afecta a mí, donde, en el fondo, es tanto el niño, pero también el profesor, que tiene que estar con la voz, porque sí o siempre entramos en términos de buenos y malos. Y si fueran buenos y malos sería más fácil y se soluciona la cosa. Yo creo que sería mucho más fácil solucionar todo.

**Sí, pero no dicotómico todo.**

Dicotómico. Si yo pongo un paco en escena, o un milico, a mí me interesa verlo cuando está jugando Monopoly con su hijo y comiendo completos, y no reprimiendo la marcha. Porque el disturbio y el milico, ya, lo entiendo, ya tengo eso. Pero es como si no existieran personas debajo del uniforme. Porque cuando tú haces clases de actuación, aparece un personaje de un milico y al tiro alguien hace como una parada pesada, como idiota. Pero, ya. Actúame de dentista, cómo se actúa de dentista, es como el uniforme lo que me estás poniendo. Y lo tremendo que es que hay seres humanos debajo de ese uniforme, que afectan para mí en este caso el espacio, de la obediencia como algo como un valor ¿me entiendes? Para mí ahí hay un problema. Es un poco más existencial, si quieres. Entonces yo no tengo nada de soluciones, si no que para mí es peor, no mucho, pero ahí es donde me interesa y yo no sé qué voy a tratar, para mí sí lo es, pero tiene que ver con la puesta en relación. Como el ejemplo que te va a dar el profesor hablando del frío con la garganta así, cuando ya no puede, y los niños gritan y tienen todo el derecho a gritar, pero la otra también necesita... Y bueno, y así.

**Sí, está interesante lo que dices, porque en las otras entrevistas que hemos estado haciendo ha salido harto el tema de que la transformación, por ejemplo de una obra, si es que se define o no de teatro político, o lo que sea, no porque toque temas políticos. No se, por ejemplo en la entrevista de Ernesto Orellana decía que para él, la transformación estaba más en el equipo y en el grupo que crea la obra, en ese proceso creativo de la transformación de ellos, de ellos lo que se aprende, lo que se desprende, lo que pueden transformar a un público, que no sabes, como que se te va de las manos eso.**

Claro. Yo te lo entiendo en épocas, ponte tú. No sé, Brecht, cuando habían estos teatros de mil personas, donde los obreros pagaban su cuota y era en un contexto de emergencia. Pero el teatro no tiene ningún impacto, o sea cero, cero a la izquierda. Si quieres hacer un impacto

métete a la tele. O sea, no a la tele como actora, pero yo siempre pienso qué pasaría si yo tuviera el control. Bueno, no solo yo, un grupo de gente que me parece interesante tuviera el control de la televisión abierta durante un año y pudiera programar pura ficción, pongámosle que sea pura ficción, la ficción que quieren los programas. ¿Te das cuenta de cómo cambiaron nuestras cabezas? Es una cosa brutal, entonces la ficción sí tiene ese poder pero desde otro lugar. Porque nosotros estamos enfermos de Disney, hay miles de clips, si es que uno tiene “espérate ¿de donde saqué yo eso?”. Bueno, y uno está enfermo de eso y es ficción no más. Pareciera ser súper inocuo, mas no lo es. Entonces, si me preguntas si creo que mi teatro es político en los términos que lo comprendo, no.

### **¿Por qué tomaste el camino del teatro?**

Porque yo estudié antes ingeniería civil, estuve como dos años y medio en ingeniería civil porque me iba bien en matemáticas. No sé, me gustaba, para mí era como un juego de ingenio, era como otro idioma, nunca entendía muy bien por qué, pero sabía hacerlo. Pero, no sé, era como hacer un juego de ingenio y lo entendía después, esto desde el colegio. Y de ahí llegué allá, y era pura matemática, y tenía compañeros que se emocionaban con una calculadora y yo no lo podía creer. Yo nunca había hecho un taller de teatro y no sé por qué se me ocurrió. Y quizás se me ocurrió, porque yo me acuerdo que me preguntaron en la prueba especial de la Chile, y yo dije “porque yo me imagino cosas todo el día, todo el día imagino cosas”, y quizás porque era mi manera de pensar, cómo pensar, y me acuerdo que en esa época no habían tantas escuelas de teatro. Me acuerdo que postulé a la Chile, postulé a la Católica, pero quería en la Chile, sin saber nada. Y decía “no, la Católica va a ser como puro cosas realistas”, o lo que yo entendía por realistas, “yo necesito que esto sea así como una pintura o una cosa visual, pero en movimiento, duración, ritmo”. Yo creo que hasta lo podía explicar de esa manera. Y porque yo creo que hubo un lugar que me permite imaginar y levantar otros universos y mundos posibles. Para mí, el teatro no espejea la realidad. Sin duda, el estímulo parte en la realidad, pero construye otras realidades, con otras leyes. Y eso, una vez que aparece, es como parir algo y ya es parte de la realidad. O sea, que ya son parte de mis referentes, son partes de la realidad, de mi realidad, de mi experiencia.

**Perfecto. Bueno, tú no defines tu trabajo como teatro político, pero ¿crees que hay algún teatro político? ¿Y cómo sería? A ver, más de los que se autodefinen como "yo hago teatro político". ¿Qué sería para ti un teatro político?**

No, si yo viera el teatro político que a mí me parece interesante, yo diría este es teatro político. Uno define mi teatro como político en los términos en que general creo que se lo considera, que tiene que ver con la temática, un discurso claro y un mensaje que pretende cambiar una sociedad. Ya en eso, para mí no lo es. Ahora, si es que me preguntas en los términos que yo comprendo teatro político, para mí son los que desestabilizan, como te mostré lo de García Wehbi, que desestabilizan mi percepción del mundo, los que generan sinapsis en mi cabeza, que ponen en relación cosas que yo no había puesto en relación. Hay un filósofo que es bonito, que es muy lindo, o sea, esta es una frase que tiene en un libro nada que ver, que dice "la inteligencia como esa virtud sublime de unir lo que a priori casi siempre parece desunido". Entonces, desde ese lugar, no se si digo quienes hacen teatro político, pero no sabría decirte, porque en realidad me pondría a pensar en directores que a mí me gustan, y que me gustan o que me desestabilizan, y que me abren la cabeza, y eso me abre la cabeza no precisamente por los temas que tocan, si no que me abre la cabeza por la forma en que esos temas están puestos.

**Perfecto. ¿Y cómo te posicionas como creadora escénica? Frente a esta época o contexto social que vivimos, tan convulsionado.**

¿Cómo me posiciono como creadora? Como alguien descalzado. Como que yo creo que trabajo quizás desde la incomodidad y desde el deseo. No, no sé, creo que no estoy respondiendo a lo que quieres, pero no sé.

**Pero dale, dale.**

Es como ¿y tú, que eres mujer, cómo ves el estallido?

**Claro.**

Yo soy mujer desde que nací, entonces no tengo la conciencia de otras cosas, y no es como que ahora tenga una conciencia particular. Así es como miré el mundo desde que nací, porque estuve en cierto contexto cultural donde las reglas de tal y cual manera, y mi mirada de mundo en general tiene que ver, desde muy chica yo creo, con preguntarme como siempre preguntaba. Yo iba a un colegio muy catolico, entonces, la caridad, entonces había que llevar

las lentejas para el día de la solidaridad y cosas así. Y yo siempre me preguntaba, de chica, y no era que yo fuera una rebelde ni nada, pero por qué enseñar la caridad y no la indignación, la injusticia ante esto. Y no era porque no quisiera llevar un kilo de lentejas, porque mi mamá me lo mandaba igual, pero igual me lo preguntaba, lo encontraba extraño. Y como que siempre yo creo que mi mirada al mundo tiene que ver con volver a mirar, y me parecen muchas cosas extrañas, que aceptamos como ciertas, como normales. O sea, a mí no me parece normal, y nunca me ha parecido normal, que existan colegios separados por género. Lo encuentro extrañísimo, a quién se le ocurrió eso. Es como si hubiera estado prohibido por ley para mí, como que no entiendo y es más allá. Encuentro que en términos de viviendas sociales, no pueden separar la cocina en una cosa tan aparte del resto de la familia. Ahora todas estas cosas como los loft y cosas que excluyen la cocina como la gran cosa pero, pucha, habrá que buscar mejores mecanismos de ventilación. Pero, en el fondo, es un espacio colectivo de alimentarnos, juntos. Como desde esas tonteras. Una vez, para el estallido social, hubo una performance que fue hermosa, que fue de los estudiantes de arquitectura que dibujaron al frente del Baquedano, no se si la viste, los espacios y se ponían ahí adentro. Ahí, para mí, se vuelve algo que le compete a arquitectura y no un gran discurso. Con eso, a mí, me impacta el alma, la sensibilidad del sistema nervioso, y me lleva a pensar. Aun cuando uno lo hubiera pensado antes, pero desde un término más desvinculado. Entonces ese es el espacio político que a mí me interesa, no lo otro

### **El panfleto, digamos.**

El panfleto.

### **Sí, es verdad.**

Que se confunde como teatro político, y para mí el panfleto es algo básico no más. Básicamente es algo muy básico que, de alguna manera, le falta el respeto a la inteligencia del ser humano. Yo confío en que somos todes igualmente sensibles e inteligentes, que no existe alguien que no sepa y que yo sé más ¿me entiendes? Yo sé lo que sé, tú sabes lo que sabes y nos encontramos en ciertos espacios. Y cuando no sé, como que hay una obra que es política o que se la considera política, y es como la tercera obra, que nosotros estábamos más perdidos que nadie, y dijimos esta cosa no se va a entender nada porque empezamos a mezclar unas cosas con otras. Y de repente dijimos, que paternalista, porque si nosotros lo

entendemos, por qué otras personas no. Y estrenamos aterrados y todo el mundo lo entendió, porque tenía que ver con que nos estábamos haciendo una pregunta honesta, y lo que a uno lo convoca es a una experiencia no más. Y cuando uno se hace la pregunta real, así real-real, porque, claro, es bien fácil decir, ponte tú, la obra "Los invasores" de Egon Wolff, entonces está esta familia muy acomodada y están estos marginales que llegan. Entonces, están los buenos y los malos. Pero yo la situaría en la misma calle, en la misma comuna, en la misma población. Y qué pasa cuando tú, adhiriendo todo eso, tus vecinos que lo embargaron llegan a habitar tu casa, yo creo que ahí está la pregunta real. Porque, en el fondo, si digo "ellos y ellos", y yo me siento como inmune a ese problema, yo soy buena, soy bien pensante. Pero ¿qué pasa si a mí, mi vecina, porque la acaban de embargar y no tiene donde vivir o lo que sea, llega a invadirme mi casa? Como que ahí me parece más problemático. Me interesa la pregunta, no me interesa la otra, la otra la tengo re clara. Eso dejémoslo para el matinal, que en el matinal hablen de eso, yo no me voy a demorar dos meses en montar una obra para eso.

**Perfecto. Sí, oye ¿y qué opinas de esta frase que está bien de moda, de que todo teatro es político? Igual ahí hay una discusión, ¿estas en acuerdo, en desacuerdo?**

La encuentro una frase hecha. Es como que el teatro no da respuestas, ofrece preguntas. Sí, pero para mí es anterior a eso, ofrece la incomodidad previa a la pregunta, cuando ya puedes formular la pregunta ya está lista la respuesta. Es como el espacio previo a la pregunta, que no sabes ni cómo formularla aun. Entonces parece que siempre es teatro político. Sí es en el sentido que te digo, porque sí puede ser, pero la encuentro una frase hecha, así como políticamente correcta, súper políticamente correcta.

**Yo también, de hecho no me gusta.**

Porque, finalmente, es como una frase que clausura, como que cierra cosas, es como que el teatro es así. El teatro es así, no tengo ni idea cómo hacer teatro, no tengo ni idea, el teatro es como una manera de comunicarse, no sé, el teatro es una manera de pensar, el teatro es una expresión artística. No sé si es político siempre, porque ahí tendríamos que pensar: bueno, ya, el teatro siempre es político, cómo definimos la política. Y ahí entendemos, pero si no, la encuentro una clase, políticamente correcta, un cliché, un lugar común, nada.

**Oye, y pasando al tema de la compañía La María, ¿por qué deciden armar la compañía? ¿Cómo partió eso?**

Todo partió porque estábamos en cuarto año, y ahí viene el terror de qué voy a hacer el próximo año. Y en mi curso, unos compañeros que eran como del centro de alumnos inventaron este festival que se llama el festival Víctor Jara, que es un festival que existe hasta hoy. Nosotros fuimos la primera versión. Y este festival fue súper inventado, no con conflicto de interés, pero el premio era tener una temporada al año siguiente. Por lo tanto ya tenías un espacio. Acceder a un espacio siempre es muy complejo cuando recién partes. Y nada, ahí Alexis mandó dos textos, "El apocalipsis en mi vida" y "Lástima", que quedaron ambos. Yo dirigí "Lástima" y "El apocalipsis", y yo actuaba en "El apocalipsis". Y ganó "El apocalipsis", y ahí empezamos. Al año siguiente ya teníamos la temporada y ahí empezamos y no paramos. Y también como desde el espacio del convencimiento absoluto que nunca nadie me iba a llamar, que yo me iba a quedar al lado del teléfono, que esto dependía de mí y, en el fondo, también era como empujar algo. Y desde ahí partió, y desde una vivencia de probar esto, probar lo otro y ahí no se detuvo. Y eso, desde ahí partió.

**¿Cómo describirías tu metodologías de trabajo, o maneras de hacer teatro?**

¿Como directora, me preguntas?

**Claro.**

Mira, podría decirlo ahora, yo no sé, pero creo que ha sido siempre un poco así, pero es diferente a la metodología de Alexis. No es que te pueda decir la metodología de La María.

Ahora, a mí, en este momento me gusta perderme. Después me aterrera, cuando queda poquito para el estreno estoy aterrada, pero me gusta perderme. Como que creo que es ahí donde puedo pasarlo bien, entonces el sueño de uno es de poder ensayar ocho meses porque, en el fondo, puedes probar distintas cosas, y esas cosas las usas o no, quedan incrustadas en los cuerpos y en el imaginario igual para después crear alguna otra cosa.

Y mi metodología siempre ha sido, yo creo, o mi manera de operar más que metodología, primero, que yo nunca llamo actores o actrices por casting, "oh, tú calzas perfecto para Lady Macbeth", yo lo llamo por sus energías. No tengo una imagen previa de cómo debiera ser tal o cual rol, para nada. No, pero es que esta persona no da para esto, es como cuando para el

cine ponen casting, “necesito señorita de 18 a 25 años, cumplir con ser chilena”, o sea ¿que significa eso ya? “Tamaño media, contextura delgada”, ya tiene clara que es lo que quieren llenar con ese personaje. Encuentro que les serviría tanto poner actrices, porque te podría pasar, de que yo tenía una imagen de Hamlet y de repente me llega un chiquitito que habla así (chillido) y me puede hacer explotar la cabeza, la relación que existe entre ese cuerpo y ese rol. Entonces lo hago desde ese lugar sin mucha preconcepción. En general, en las obras, me pasa que siempre hay una escena que llama mi atención, o que digo "no entiendo, ¿cómo?, ¿por qué?, ¿por qué pasa esto?, ¿hay algo que me pasa en términos de pensamiento?". Como filosófico existencial, siempre hay una imagen que me cautiva. Entonces es como si tuviera puros pedacitos, como si fuera un pedazo de rompecabezas donde voy a jugar con eso, y no tengo idea de cuál es la imagen que va a desatar. Entonces te imaginas que hubiera un rompecabezas donde tienen miles de posibilidades de imágenes que se podrían encajar de una manera y sale un panda, y de otra manera sale la Revolución Francesa, y me parece bonito ese ejercicio. Siempre esas piezas del rompecabezas tienen que ver con el deseo, yo creo mucho en él porque sí. Como cuando hay un porque sí de verdad, creo en la inteligencia del deseo. Uno a veces no sabe por qué le gusta tanto algo, todavía no lo sabe poner en palabras, pero hay algo ahí. Cuando el deseo es fuerte yo se que hay algo ahí, entonces siempre se me aparece una imagen, o un sonido, o un algo que quiero hacer, que no tiene nada que ver, quizás, con la obra. Quizás es una recontextualización absoluta, o quizás es una imagen de la obra que a mi me gustaría potenciar y me gustaría dejarlo todo ahí, quizás son, no sé, pero siempre son pedazos de cosas. No trabajo con una concepción o con una idea de hacia dónde puede ir pero, por ejemplo, si tomara “Los invasores”, al tiro, o sea una de las cosas que me dejó, fue el desencaje que me provoca. Es ese, que te acabo de decir, al tiro trabajaría desde ese lugar como ¿qué pasaría ahí?

**Y cuando partes proyectos ¿primero partes por un texto? O, como dices tú, ¿de repente hay algo que te empieza a obsesionar y es eso lo encajas con una obra?**

No, siempre empiezo con un texto, a pesar de que no me interesa mucho. O sea, lo que no me interesa de los textos en general son las historias, me cuestan mucho las historias. Principio, medio, desenlace y fin, eso me aburre en la mitad. Me gusta más descomponerlas y, en el fondo, extraer el nervio de la obra o lo que me afecta o me conmueve de la obra. Pero necesito un texto como punto de estímulo. Como cuando la profesora de artes plásticas te preguntaba o te decía "dibuje sus vacaciones" a la vuelta, yo quedaba absolutamente en

blanco, no sabía qué hacer. Pero si me decían “dibuje un helado”, ahí cuando me hacen así, creo que paradójicamente, como el recorte o la indicación me permite mucha más libertad. Entonces, si me dicen “dibuje un helado” puedo imaginar miles de helados derretidos en la calle, el vendedor de helado, el diente con el helado, puedo imaginar miles de esas posibilidades, jugar con eso. Entonces, paradójicamente, entre más marco me dan, más posibilidades me dan de imaginar. Parto de ese lugar, como que me encuentro con obras y me ha pasado harto que me encargan obras y me dicen “haz esta obra”, que quizás yo no la hubiera elegido si me hubiera tenido que enfrentar al espacio de elegir una obra, pucha, me gustaría mucho.

### **¿Pero no te ha pasado tanto?**

¿De elegir una obra?

Sí.

No, las he hecho mucho porque tengo que hacer algo, no sé, tenía que hacer algo, estaba buscando algo, tenía una y después leí otra. Y me gusta el ritmo de esta obra pero yo la leí cuando todavía no estaba ni enterada que era la de José Pizarro, y todavía no estaba terminada esa obra, y dije ya yo necesito un actor. Un actor para mí es mucho más fácil, porque necesito a alguien disponible, porque yo no sé qué quiero hacer y le pedí el texto y con eso jugué. Otra vez me encargaron “Isabel”, del festival de Quilicura. Ahora fue como una obra que la llamamos "Cover (del Pato Salvaje)", que tenemos un registro precioso. Se los puedo mandar si quieren.

**Sí, porque nos hemos perdido... bueno porque estaba todo cerrado, pero nos hemos perdido las últimas temporadas y cosas en Chile.**

Ya, les voy a mandar ese. Básicamente inventamos, porque habíamos ido a Japón, persiguiendo a Nora Helmert que era "Casa de muñecas", y al Alexis se le ocurrió inventar, y como estábamos haciendo otra obra de Ibsen, porque este festival es solo de Ibsen, y dijimos que estábamos haciendo el "Pato Salvaje" pero era mentira. Entonces mandamos este Fondart, que finalmente nos ganamos el Fondart y después dije “no me gusta la obra, qué hago con esto, yo no quiero hacer esta obra, ni hacerla ni siquiera”. Pero había un tema ahí

que ponía en conflicto la verdad. La verdad siempre es como algo que es un valor supremo, pero en el contexto de la obra la verdad es una tragedia tremenda. Entonces la pregunta de si la verdad siempre está por sobre todo o no, porque todos tenemos familiares, historias familiares o cosas así, donde uno se pregunta si debieras decirle la verdad a alguien, si tiene algún sentido o no. Pero, por otro lado, tú dices “pero, espérate, ¿quién te da el derecho a ti de decidir qué verdad o no puedes soportar? Bueno, y me interesó eso y, finalmente, terminó siendo que dije “no, vamos a hacer solo una escena de la obra, solo una, y la vamos a repetir en distintas versiones”. Eso fue lo que fue. Entonces, a mí sí me parece político eso. Pero si alguien la ve no creo que le parezca un teatro político. Me parece político en el sentido que me pregunto por algo que me parece interesante de preguntarse, pero jamás eso está explícito así como: "oye, la verdad es una construcción" o algo así. Nunca se dice eso, eso es algo que pienso previamente, no lo sé, ni me importa, no me importa nada de dónde encaja, no busco encontrarle un casillero a lo que hago.

**Perfecto. Y tu rol como directora, ¿cómo llegaste a dirigir? Bueno, en paralelo a actuar, digamos, ¿cómo fuiste definiendo ese rol?**

Como te dije antes, te estoy hablando de trabajos que he dirigido yo porque también hay trabajos millonarios y cosas así que tratan problemas políticos desde otra parte. Pero yo estoy hablando de cómo miro las cosas y, también, cómo las miro hoy. Bueno, es que en la escuela de la Chile también pasa que desde primer año te mandaban a hacer muestras, y muestras que no eran actorales no más. Había que poner un mundo, un universo, vestuario, visualidad, música. Y yo me entretenía mucho imaginando universos, bastantes bizarros de repente. De repente eran personajes que salían de casilleros que teníamos y que estaban ahí todos apretados, y una novia salía del casillero. ¿Por qué? No tengo ni idea. Podría decir, claro, una novia del casillero, le podía dar hartito sentido a eso. Pero, en realidad, era porque me gustaba no más, entonces era un ejercicio que mi curso llevaba mucho a cabo. En el curso que yo tuve eran todos muy creadores, entonces era actriz y, paralelamente, esto. Y después empezó la compañía y, en general, trabajamos muchos textos de Alexis mezclados con otros que eran más clásicos, que los descomponemos de alguna manera. Que fueron como "El pelícano", "La gaviota" y, en general, muchos textos los ha dirigido el Alexis y muchos hemos codirigido, porque me interesa el fenómeno completo, no me puedo quedar callada.

**¿Y cómo defines tu rol de directora? ¿Cómo has ido descubriendo o habitando ese rol?**

¿En qué sentido mi rol como directora?

**Digo como la forma de trabajo, de posiciones frente a los grupos o metodologías que te gusta ocupar.**

Yo no sé si tengo metodologías, pero como que voy probando cosas. Y me siento con la libertad absoluta de decir “vamos a probar esto”. Puede ser pésimo, de verdad que puede ser pésimo. Y de repente hay cosas que uno piensa que puede ser pésimo y funciona la raja, entonces, como no me sitúo desde la certeza para nada, como de quien sabe, yo tampoco sé, ni ellos ni yo sabemos, nadie sabe.

**Claro, no tienes como la obra en tu mente como "esto va a ser así, lo tengo empezado".**

Tengo muchos deseos y muchas pulsiones que ni siquiera sé cómo comunicar en un principio, porque no me entienden, porque ni yo me entiendo, porque no sé todavía, no lo sé. Como cuando dije “¿sabes qué? esto vamos a hacer”, porque esto es reciente, la estrenamos en diciembre y tuvo una temporada nueva en enero y, no sé, en agosto nos juntamos y yo dije “ya, vamos a hacer solo una escena” y quedaron todos como echados para atrás y no sabía cómo explicar que sonaba la raja y que podía ser la raja. Pero es mi idea, pero es una idea a la que empujo, pero requiero y necesito de todos para entender esa idea, primero que todo. No para hacerla, probar posibilidades, tengo ideas y posibilidades. "Ya, hoy día tú, Gina, tú y tú, ahora vamos a cambiar", "ahora tú eres violento y tú eres dulce", "ahora él es dulce y tú eres más violenta". Veamos qué pasa, me gusta probar, como si fueran conejillos de india, no sé, como los científicos. Si volvemos a la cosa del teatro político, los científicos no van a empezar a trabajar en algo que ya saben como se hace. Entonces, los científicos empiezan a probar otras cosas, lo que no saben, están buscando algo, como que no tienen idea, entonces es como echarle un poquito de esto y un poquito de esto y, después cachar que no, pero ahí mi opción primera de tomar este material con este.

**Perfecto. Las veces que has estado tú en el rol de directora, ¿te gusta hacer trabajo de mesa o te gusta probar al tiro en escena?**

No, no me gusta hacer trabajo de mesa, lo odio, lo odio porque lo odio como actriz también. Porque uno se llena de mucha información súper interesante, pero después no sé cómo llevarlo al cuerpo. ¿Cómo uso toda esta información que es súper interesante en el cuerpo? No puedo.

**Está como disociado.**

Se me disocia absolutamente. Puedo estudiar algunas cosas aparte y eso podría ser interesante, y ver algunas cosas, pero no como un trabajo de mesa previo a ensayos. Si es que hay algo como material extra, es como paralelo. Y no, no hago trabajo de mesa, en La María tampoco hacemos trabajo de mesa. Pero sí partimos en mesas, como actuando en la mesa.

**Perfecto, como leyendo y esas cosas.**

Probando, probando tonterías. O sea, como por ejemplo, por decirte, "ya, hagamos tal escena, pero hagámosla todos de huasos, hablen como huaso". Y algo sucede de que la obra se escucha de otra manera de repente, como que hubiera un mensaje subliminal, y quizás nos aceptan ponerlos como huasos. Pero hay algo que se puede escuchar distinto, entonces probar distintas cosas y no leerlos para encontrarle sentido a la obra. Yo creo que el sentido uno se lo va encontrando a medida que va trabajando, entonces no hago trabajo de mesa y voy probando al tiro. Pero al tiro como que se me ocurren una o dos cosas. No sé, cuando dirigí "Persiguiendo a Nora Helmer", que era a propósito de "Casa de muñecas", a mí me pasó que dije, "ya, el vestuario". Yo encuentro que el vestuario de las mujeres es muy heavy, entonces yo los necesito vestir a todos de mujeres, porque necesito que pasen por el lugar de la falda y el taco, el taco todo el día comprando regalos, el día de navidad y teniendo que llegar a hacer el pollo asado con papas duquesas, en la casa, necesito que pasen por ese lugar. Y llegué el primer día con todo eso ¿y por qué? Tampoco era mi interés previo, yo no sabía cómo iba a terminar, pero me parecía que el tema del vestuario para mí era un tema. El tema de la plata también era un tema, porque siempre Nora tiene una deuda, ese era el gran tema. Y decía como, "pero tanta huevada por una deuda". Después decía "pero, claro, en esa época y ella toma esta deuda porque, en el fondo, está salvando la vida del marido". Entonces digo "ya, bueno, pero espérate, en esa época era tremendo, o sea en esa época debe haber sido como prostituirse para ganar plata, para darle plata al marido. Entonces después, el marido que se da cuenta que te prostituiste para pagarle la enfermedad, pucha, le pueden pasar cosas a él.

Pero a mí también me pueden pasar cosas, lo hice por ti, no me huevees". Y hoy día no puedo decir así como "oh, qué terrible, tomé un crédito en el banco". No me hace sentido, aunque diga que es un crédito en el banco. Pero necesito, por ese lugar de las lucas. O hay una cosita muy chica, que es de una obra muy bonita que siempre la había leído y la encontraba como "que raro esto", que ella come almendras y él le dice "ay, mi pajarita". Y después yo decía, él quiere que se vea rica, no quiere que engorde. Entonces, esas cosas me parecían entretenidas, pero son cositas que leo, detallitos, entonces como que probar esas cosas.

**Perfecto. Oye, y pensando en el teatro chileno, en el teatro político chileno, como en esta tradición, teatro obrero, teatro de los '60, teatro de los '80, etc., ¿tomas tú algo de esa tradición? ¿Tienes algún referente del teatro político chileno u obras, experiencias, inspiraciones que te hayan marcado? Estudiando o ya trabajando.**

Sí, sí me han marcado. Pero, ponte tú, que hay obras de la Isidora Aguirres que son notables, como "Los que van quedando en el camino". La encuentro que es notable. Bueno, para qué decir "La Pérgola de las Flores".

**Y esa fue de encargo, que se la pidieron.**

Ah, sí, que la hizo por encargo, la que menos quería es la que más pusieron. Sería bonito montar esa obra, poniendo ese: estoy obligada a hacer "La Pérgola de las Flores". A ver, no sé de los que van quedando de teatro. Hay una obra que conozco de texto, porque yo no vi esas obras, como de los '60 y esos, no las vi. En los '80 tampoco, pero como no sé, también hay como una cosa de obras de Sergio Vodanovic que se llama "Nosotros los de entonces". Son obras cortitas que son muy particulares e interesantes. Pero te puedo hablar de textos, el Alfredo Castro, todas sus cosas, tenía que ver que me desencajaba la manera de mirar el teatro, la mirada de construcción de mundo que ponía sobre escena. Entonces, cuando hace "La manzana de Adán", y se aprieta la manzana de Adán, me parece que es tremendamente político. Tener que apretarte esto, además del sexo, para poder acceder a la imagen que tú quieres llenar. Lo encuentro hermoso, yo creo que eso como que no sé reconocerlo porque no sé si soy una estudiosa, o si es que incluso mi cabeza lo diferencia de esa manera la obra.

**Bueno, nosotros en esta investigación, como te contaba, definimos tres épocas de estudio. Las dos primeras tienen claras características, pero las de los 2000 al 2019, que**

**igual es un tiempo largo, ¿cómo podrías describir esta época reciente de creadores, de directores de teatro político, independiente si se definen o no se definen así? ¿Existe una escena de teatro político, desde los 2000 en adelante, que se podría caracterizar?**

Yo no sé si existe una escena de teatro político que yo diga "uy, esta cartelera se define esto", porque te puedo definir los musicales de los comerciales, pero del teatro político no sé definirlo. Lo veo como el teatro que me parece interesante, y que no tiene que ver con que siempre va a ser interesante o no va a ser interesante, pero tiene que ver con los procedimientos. Para mí siguen siendo los procedimientos. No sé, cuando yo vi "Simulacro" de Layera, la primera obra era una cosa de procedimientos que tiene que ver más desde dónde se hace que desde lo que dicen. Son preguntas, son desencajes. Pero, claro, creo que es súper diversa, cada vez más diversa. Es súper bueno.

**Sí, o sea, claro, esa es una gran diferencia, por ejemplo, con el teatro de los '60, que por el contexto histórico había un gran tema que era básicamente que saliera la UP y defender la UP, y acá es como diversificación de temáticas, muchos territorios.**

Sí, muchos territorios, como mucho. Pero yo creo que también tiene que ver con la vida actual, que puedes estar en un computador y puedes tener quinientas ventanas abiertas, la cabeza de nosotros también funciona con muchas ventanas abiertas, el mundo actual te lleva para ese lugar, y que a veces igual es bien desesperante y a veces es sorprendente. De repente, si te embarcas por la aventura google, de repente porque si busco "verdad", ya, la palabra verdad, la etimología, y después me sale un ensayo de alguien, después me sale "es verdad, pues: reprimamos" de "La vida es sueño", frases clichés con verdad, canciones que dicen verdad, entonces me abre un abanico de posibilidades. Desde dónde está puesto, que puede ser súper alucinante también, tiene ambos lugares, o si estás dispuesto a la aventura es como ir a viajar pero sin guía turístico, sin mapa, dale vamos, juega. Esto como de constatar es super difícil, como que no sé responderte.

**Perfecto. Oye y ya para ir cerrando, te voy a leer esta pregunta, porque esta pregunta la sacamos de un texto que leímos, y que está como fraseada y dice: según tu opinión, ¿puede el arte insertarse en los grandes debates públicos, sin perder su función estética? ¿Cuáles son esos debates del presente en los que el arte debe intervenir? ¿Y cómo podría hacerlo? Igual, no hay una respuesta correcta.**

Me voy a poder ir por las ramas de nuevo. En algún momento estábamos como, en algún viaje, alguna, no se, era como un camino a hacer una función a algo y era como la típica de la cosa de los fondos, donde qué es más importante, la salud, la educación... Como que el arte no es importante, porque es como inútil. Y a mí, justamente, esa inutilidad es sutileza, porque es su carácter profundamente humano. Que seas inútil dentro de una sociedad donde todo tiende a la producción, y donde todo tiende a un resultado. Y es como que el arte fuera la educación del presente absoluto sin certeza alguna, cuando te enseñan historia, te enseñan que las cosas fueron así. El arte está pensando en momentos, y puede equivocarse absoluta y completamente, está expuesto a cosas no probadas. Entonces, creo que una gran experiencia, como experiencial, no se, ¿debate público? No sé, el debate público. Es que el teatro, o el arte, no tiene alcance, no tiene impacto, tiene impacto en poquitas personas y personas que pueden ser esporádicas también. Si yo fuera todos los fines de semana, lo mismo que te decía de la televisión pública, si yo pudiera controlar la programación de la televisión abierta, no solamente el canal 7, toda la televisión abierta de todos, cambio todo. Si yo pudiera controlar que todos vamos a asistir, sin duda algo cambia, sin duda, pero no sé cómo podría insertarse. Como cuando también hay palabras que me quedan con una carga, que ya cargan con algo, tienen una cara cultural, entonces el debate público se me hace algo súper grande, donde yo digo no, no sé, como que me siento muy ignorante, todo ese tipo de cosas.

**Claro, sí, quizás la pregunta también lleva implícito eso. Como creer que el arte puede ser útil y cambiar algo. Y claro como entendiendo.**

Claro. Yo creo que no tiene que ver con que el arte no es útil en el sentido de que A va a llevar a B, cuando el arte, lo que ocurre, lo que pone es que A y deja la libertad absoluta de que sea B, C, D... O sea, ahí también el goce de espectar, es el goce de tejer sentido y que también te dejen libre. Que te permitan tener un acto creativo, personal. Como Rancière en el libro "El espectador emancipado", dice cómo cada uno arma sus propio poema con los elementos del poema que tiene en frente. Tú nunca pescas una obra, hay una, dos, tres, cuatro cosas que llaman tu atención y tú las pones en relación y le das sentido. O sea, a mí me obligan de ver como que tengo que leer tal cosa, como que tengo que ver el teatro, si es que las novelas vinieran con instrucciones de lectura... no, que lata. Como que la cosa del arte tiene que ver algo que plantea A y permite la posibilidad absoluta de que a cada quien le pase lo que le pase. Entonces también creo que ese espacio inútil me parece que es bellissimo. Que

es cómo dentro de nuestro sistema es lo inútil, cómo lo inútil, pero lo inútil hoy no es lo inútil de mañana, y si no invertimos en lo intrínsecamente humano ¿en que nos convertimos? Hay otra frases, yo cito las cosas porque no me las voy a dar de que son mías, pero hay una de Artaud que dice, como la típica de Brecht que es primero el palo con la moral, y en una de Artaud, es cierto, a todos debiera importarnos comer, pero mucho más debería importarnos no malgastar nuestra vida en solo una preocupación digestiva. O sea, está bien, tenemos que comer, pero si vamos a estar solamente de la digestión entonces dejamos de ser personas, ya no podemos participar en ningún debate, ahí si que no podemos participar en ningún debate, porque solamente necesitamos soluciones a cosas. Pero son las soluciones de hoy, no tiene que ver en cómo pensar el mundo, pensar la sociedad, imaginar, poner en crisis, maneras de operar.

**Sí, muy de acuerdo. Claro, tiene que ver con este perderse también, que en el mundo científico también existe. O sea, me acuerdo de haber visto una entrevista o de haber escuchado a la actual ministra de ciencias, y que decía que, claro, a ella le daba rabia que muchos de esos fondos, o becas, para los científicos te pedían un producto de antes, así como ¿cuáles van a ser los resultados de su investigación? Y ella decía “esa es la gracia, puede que no llegue a nada, pero tengo que investigar”.**

Pero es obvio que no llegue a nada. Hay miles de obras que no funcionan, pero que sirven para que germinen otras. Funcionan absolutamente todos los errores. El Moisés, amigo mío que hace rap, es actor también, él pone como la primera clase, el error es la puerta fundamental para los más preciosos hallazgos. Lo estoy diciendo mal pero, en el fondo, es eso, entonces ese lugar es como lo mismo.

**Exacto, a mí me hizo mucho sentido esto que decía la Maisa Rojas, creo que se llama, la ministra. Y claro, pasa lo mismo con las lógicas del Fondart, que es lo que financia las obras.**

Parece que tú tienes que tener la obra lista y que solamente necesitas plata para poder llegar a algo. O sea, tienes que decir casi el color del vestuario, qué sé yo. Entonces todos mentimos, pero es que lleva implícita la lógica. Esa manera de pensar tiene la lógica de que el teatro es de cierta manera, que el teatro lo que se necesita, es ensayo de los cuerpos de una idea preconcebida. Que el arte es eso. Y no es así.

**Muy de acuerdo.**

La última cosa, que es muy bonita, que en una entrevista al #1:02:38# le preguntaban y decía que el teatro es solo interesante cuando uno hace lo que no sabe, porque si uno empieza a hacer lo que sabe y cada vez lo hace y todo el sistema te empuja a eso, cada vez se vuelve menos interesante. Entonces cuenta. Hoy escuché una anécdota que me pareció muy simpática, que Thomas Bernhard, que era un dramaturgo austriaco que a mí me encanta, contrajo deudas enormes de forma intencional para poder tener una motivación de escribir. Ahora, bueno, claro, él podrá hacer eso, pero a lo que voy de que uno siempre tiene que ponerse problemas para hacer lo que no sabe, o lo que no puede, que no puedes decir cómo va ser la obra. ¿De adónde? En el minuto que me dices eso, ya es mentira.

**Claro, y es suponer también como una cuestión práctica, como que tienes que trabajar todo ese proceso previo, es gratis, es un trabajo que tienes que tenerlo listo, pero ¿de dónde? ¿En qué tiempo?**

O sea, eso es suponer un teatro muy antiguo, es suponer un teatro universitario donde se pide una concepción de dirección, donde lo que se pide es un diseño previo y el tiempo de ensayo va a ser el tiempo para que actores se aprendan el texto y que el director les diga lo que ya pensó, esa es la concepción que tiene, o que está debajo de esa lógica.

**Sí, es verdad. Oye, y una pregunta que me quedó en el tintero, ya para cerrar, ¿tú relación con Brecht? Porque tú hiciste clases de él en la universidad, ¿cómo llegaste a esa relación ahí como, bueno, no se si padre o qué?**

Llegamos porque mandamos un Fondart, donde la última obra que estaba era un Fondart como de excelencia y nosotros nunca habíamos tenido Brecht, entonces lo planteamos como que queríamos aprenderlo, ya como con una compañía que ya llevábamos cinco años, y otras cosas que queríamos aprender. Y también queríamos hacer "Terror y miserias del Tercer Reich". Y cuando nos tocó hacer esa obra ya no nos gustaba, y dijimos "¿qué hacemos?". Y ahí es la obra que te decía, que no entendíamos nada. Entonces dije hagamos muestras, y si dos semanas antes del estreno no tenemos nada, veamos. E hicimos muestras y eran como ridículas, como cosas buenas, cosas malas y de repente decíamos "¿para dónde va?", y

finalmente fue eso, fue como “a ver, esta escena se hace, esta otra también, puedo proyectar esta parte del vídeo”, porque justo estábamos registrándolo, porque sí. No teníamos ninguna intención de nada. No nos aprendimos ni los textos, y ahí me interesó ese lugar y tenía que hacer clases y le pregunté al Rodrigo Pérez si podía y me dijo que sí, y yo me puse a estudiar. Pero decidí que no iba a estudiar a ningún autor que hablara de Brecht, yo solamente iba a leer lo que decía Brecht y obras de Brecht. Quería entender desde mi comprensión, no pasado por la comprensión de otras personas. Y así partí haciéndolo. O sea, también desde ese lugar. Y yo creo que no leí, quizás ahora leí algunas cosas, pero en general partí así. Y a mí, en general, no me gustan las obras de Brecht, pero me gusta como piensa.

### **Te gusta más como Brecht filósofo teórico digamos.**

Como alguien que ve el teatro de su época y encuentra que... quizás no me gustan las obras de Brecht hoy, en esta época, quizás en esa época sí me hubiera gustado. Pero el espacio de mirar el teatro y decir "así no, así no estamos". Pero que no es solamente poner temas políticos, por eso sus obras no me gustan, porque también las leo a la luz de hoy. Pero si las hubiera visto en esa época, donde lo escénico también era así, me parece que era notable. Hay una historia muy linda, que la encuentro notable como idea, que creo que era una colaboración con Piscator. Él era dramaturgo no más, y había una escena, en época de censura y todo, entonces tenían que pasar las obras por el organismo censor, y le dicen “esta escena no la pueden hacer, o sea, si hacen esta escena clausuramos”. Y les mandan una carta, entonces ellos efectivamente sacan la escena. Y cuando viene esa escena dicen lean la carta que se supone que no pueden hacer la escena. Y a mí me parece que eso es notable, ahí hay una cosa, que ese lugar de Brecht me gusta ene, y su obra no tanto.