

# Jorge Díaz: Una entrevista

Esta mañana, Jorge Díaz nos habla del teatro. De todo el teatro, no sólo de las obras que ha escrito, sino de cada uno de los elementos que hacen la experiencia teatral. De la relación con los actores, con el público, con el espacio, todo dentro de nuestra propia, urgente circunstancia histórica: qué hay que hacer ahora, como siente él las limitaciones de su trabajo anterior, cómo llegar a nuevos públicos, sacar el teatro del encierro de la sala, al espectador del encierro de su butaca. Viene de España, de Nueva York, de festivales de teatro popular en América latina. Su grupo de teatro se queda aquí, "itinerante", para salir de las salas santiaguinas, ir a los minerales de cobre y "moverse por Chile en este plan"... "porque creo que es lo que interesa en este momento".

Jorge Díaz es muy lúcido al hablar de las cosas que lo preocupan, y muy simple al mismo tiempo: esta entrevista, de la que casi eliminamos nuestras preguntas, es un contar su experiencia. Por eso, preferimos dejar aquí casi todas sus palabras, tal como se dijeron.

-----

—¿Por qué casi siete años en España?  
¿Por qué tantos escritores latinoamericanos en Europa?

—Yo no te puedo dar una respuesta muy coherente con respecto a este pro-

blema, si trato de generalizar, es decir, si trato de hacer un cuadro de por qué los escritores latinoamericanos en general viven ahí. Intentaría darte una respuesta más o menos coherente con respecto a lo que me pasa a mí, o sea, sobre mi caso particular. En primer lugar, la salida de Chile: yo salí de Chile en un momento en que verdaderamente no me interesaba tener ninguna visión general de mi problema ni del problema del teatro en Chile, ni de mi país, ni de nada; simplemente salí porque me sentía abrumado por un trabajo de tipo administrativo, el del teatro La Comedia, porque yo era presidente del teatro y tenía absolutamente la responsabilidad total del trabajo. Esto me alienaba hasta un punto en que había dejado de escribir, prácticamente, y tampoco hacía bien el trabajo, porque no lo sé hacer bien. Entonces todo esto me impulsó a romper, y la forma de romper (lo pensé sin reflexionar demasiado) era irme: y un país para mí posible, por dos razones, era España. La primera razón, porque mis padres son españoles, o sea, tengo parientes ahí, la posibilidad de llegar a un sitio; y la segunda razón, porque con los escasos dineros que llevaba era un país donde poder afincarme durante algunos meses.

En España se me revelaron una serie de valores que para mí fueron, quizás, los que justificaron una permanencia prolongada. En primer lugar, me sentí frente a un tipo de persona, a un pueblo, ex-

travertido, que de alguna manera expresa sus emociones con mucha facilidad. Esto contrastaba extraordinariamente con mi manera de vivir y con mi manera de ser, porque yo era una persona completamente distinta, frío, introvertido, encerrado en mí mismo. Entonces de pronto me sentí frente a una cosa verdaderamente viva —y no hablo de lo político ni de todas esas historias— y además me encontré con el idioma, con el idioma como cosa viva de comunicación, como un enriquecimiento, como una ampliación de tus vivencias a nivel de lenguaje. Yo creo que en ese sentido la experiencia de España es bien extraordinaria, porque después de todo, con un país tan rico en cuanto a matices de idiosincrasia y de raza y de lenguaje también... para un escritor es una experiencia, a nivel de lenguaje, bien importante; por lo menos es lo que a mí me pasa.

Ahora, creo que todas estas son razones un poco intelectualizadas. En el fondo, la razón de la permanencia es una razón de bienestar psicológico, anímico, el estar en un sitio en cierta manera cómodo, sintiendo que tú estás haciendo cosas con facilidad; y este hacer cosas en este caso se refiere a escribir. En España verdaderamente sentí, en este período, que escribía con mayor perspectiva y con mayor tranquilidad, tenía más tiempo para corregir las cosas, y por lo tanto sentía que lo que hacía tenía una cierta mayor madurez. Tú debes pensar que en España yo escribí tres obras que —me parecen bastante claves en mi producción; en cierta forma son las que se han difundido más. *El Cepillo de Dientes*, que es la obra de autor chileno que más se ha estrenado fuera; *Topografía de un Desnudo*, a mi juicio, quizás, la más madura mía y la que tiene una mayor consistencia literaria, dramática; *Introducción al Elefante y Otras Zoologías*, que a pesar

que se reescribió en Chile con la valiosa colaboración de Jaime Celedón y del grupo Ictus, es una obra que se gestó en España y que marca un quiebre bien importante en lo que yo hago, en el sentido que de pronto me puse a escribir sobre una realidad en forma bastante directa, dejando a un lado, si se quiere, el aspecto metafórico de las cosas para hablar de los problemas de América latina con más realismo, más directamente. Estas tres obras (además de *Liturgia para Cornudos*, que me parece una obra menor, en cierta manera una prolongación de *El Cepillo...*) se escribieron allá; eso a mí me parece importante.

Los problemas objetivos y concretos de censura, y las limitaciones que hay para el escritor y para el hombre de teatro en España, son evidentemente muy graves. Yo mismo estuve durante casi cinco años, de los siete que pasé allá, marginado del tinglado teatral español, fuera de unos contactos amistosos interesantes con dos o tres personas como Monleón, o Alfonso Sastre; los podría haber tenido por amistad, aunque no hubiera sido escritor. No tuve ningún problema con la censura, por la sencilla razón de que no se representaban obras mías, ni yo pretendía eso, ni nunca andaba con obras bajo el brazo para entregarlas a un empresario, ni tampoco las presentaba a la censura; o sea, no tuve problemas porque no tuve ocasión de tenerlos, pero evidentemente los habría tenido. Posteriormente, cuando se intentó esto, empezaron las dificultades. El *Velero en la Botella* se prohibió a nivel ministerial por una razón muy tonta y circunstancial. En un ciclo, se dieron *Las Viejas Difíciles*, de Muñiz; el ciclo era subvencionado, y los padres de familia protestaron; se prohibió. Seguía *El Velero* y claro, también cayó. Posiblemente *El Velero* se podría estrenar ahora en España, con algunos cortes.

—¿ Y cómo funciona la censura?

—No da razones, porque no se entregan pliegos firmados ni nada por el estilo, o sea, que tú nunca tienes un documento escrito con el membrete del Ministerio. El sistema es el siguiente: se entregan tres libretos, y entonces te devuelven un libreto tachado con tapon si es que te cortan frases o palabras; y si la obra entera está censurada, entonces te entregan la obra con una palabra arriba diciendo: censurada. O sea que no se entrega un documento, y por lo tanto ninguna explicación. Los nombres de los miembros de la censura se conocen... bueno, la censura es un cuerpo administrativo formado por muchas personas. Hay dos tipos de gente. En primer lugar, hay un contingente de funcionarios de carrera cuya característica es que no son conocedores de teatro, fundamentalmente. Dejando de lado sus buenas o malas intenciones (en general son buenas personas) no saben ni de teatro ni de nada. Luego hay un grupo de personas, una minoría, más especializada: por ejemplo, un periodista de arte y literatura, un crítico de *La Estafeta Literaria*, ex directores de teatro... Este grupo, aun cuando sus ideas políticas son bastante definidas —o sea, son afectos al régimen— tiene la indudable ventaja de ser capaz de reconocer, por lo menos en sus líneas muy gruesas, lo que debe ser leído con un poco más de atención. La característica de la censura española en este momento no es —creo— ser una cosa inquisitorial, siniestra, como de la edad media ni mucho menos; lo que tiene de más desconcertante es que es arbitraria, en el sentido de que es una verdadera aventura. De todas maneras vale la pena enviar una cosa a la censura, porque puede ocurrir perfectamente que pasen por alto algo verdaderamente importante, y

puede ocurrir que una cosa nimia sea censurada. Este fenómeno se debe atribuir, yo creo, primero a que no hay gente especializada, y segundo, a que se acumula una cantidad de trabajo tal, que no hay tiempo de hacer un estudio muy riguroso. Naturalmente, hay casos ya muy característicos, como el de Arrabal, que, al margen de la virulencia y la obscenidad (no en el mal sentido de la palabra: él utiliza la obscenidad como elemento dramático), es una persona que ya se ha enfrentado con el régimen a niveles políticos; entonces, claro, una obra de él rápidamente es estudiada a fondo o simplemente rechazada de plano.

—¿Esto afecta la calidad del teatro español?

—Es curioso que, al margen de esta situación, el teatro en España esté pasando por un excelente momento. Y no me refiero al teatro de los autores españoles, sino que me refiero a los montajes, a todo lo que es realizar una obra. Yo creo que es bien importante que en Chile se quiten la idea de que el teatro español está atrasado. Esto es un fenómeno muy reciente, por supuesto, y tampoco se refiere a toda la producción española, porque la cantidad de teatros que hay en España es enorme; pienso en Madrid, concretamente. Evidentemente, con la cantidad enorme de teatros que hay, la gran mayoría son deficientes, tienen todos los vicios del antiguo teatro español. Pero es importante que en una ciudad tú encuentres tres espectáculos de primer orden, aunque se estén dando veinticinco obras que sean deficientes. Y es el caso de Madrid; en los últimos tres años tú has encontrado en cada temporada tres espectáculos de primer orden, tan importantes en niveles de realización que tienen ya categoría internacional. Es

el caso de *Las Criadas*, de Genet, en el montaje de Nuria Espert y de Víctor García, un director argentino: un montaje que se ha llevado a todas las capitales de Europa, a los festivales, con un éxito sin precedentes; es una paradoja que estuvo la obra en París, con este montaje, y obtuvo una crítica y una recepción mucho mejor que el estreno francés. Y luego el montaje de *Rosas Rojas para Ti* (o para Mí) de O'Casey, una obra montada realmente con rigor. El caso de *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán, es muy interesante. Valle-Inclán se está dando en los últimos años. Y ahora se está dando *Yerma*, de García Lorca, en otro montaje de Nuria Espert y Víctor García: un montaje alucinante, planetario, absolutamente extraordinario; parece que existe la posibilidad de que recorra América latina. Nuria Espert es una persona que quiere hacer un largo recorrido por América latina. Sería la primera vez que vendría un teatro creativo español.

—¿Y el autor español?

—El autor español es por supuesto un gran vacío, una desesperación. El autor español joven vive en la más absoluta desesperación, y su trabajo avanza, madura, con mucha lentitud, o no madura, porque no tiene ocasión de confrontarlo con el público. Yo conozco mucha gente que escribe con mucho talento, pero que tiene que ir quemando etapas en el escritorio, simplemente. Eso hace que las obras de los escritores españoles más jóvenes estén plagadas de infantilismo o de una falsa retórica, o al revés, de un extremismo virulento totalmente desproporcionado, y esto se debe exclusivamente a la falta de contacto con el público. No pueden ser representados por diversos problemas del contexto español.

—Y tus obras, ¿las has hecho siempre en contacto con los actores y el público?

—En este aspecto hay una cosa bien importante que me ha estado ocurriendo a mí en los últimos años. Y yo no sé hasta qué punto la estadía en España tiene alguna relación con eso o no. Evidentemente, yo empiezo como escritor, en el sentido de que escribo mis obras un poco aislado; por mi propio carácter también: era una persona introvertida, aislada en Santiago en esos momentos. Entonces llevaba mis obras hechas a un grupo, que en este caso era el ICTUS, y ellos las trabajaban, con relativa colaboración de mi parte. En primer lugar, porque yo era una persona muy ignorante en materia de teatro, y en segundo lugar porque mi carácter no me impulsaba a colaborar en muchos de estos aspectos. Esto ha ido progresivamente cambiando. Hasta el punto en que hoy día mi compromiso con el espectáculo teatral, digamos, ha ido aumentando y es cada vez mayor. Prácticamente en los últimos dos años yo escribo mucho menos y participo mucho más en la creación de este trabajo, hasta el punto de incorporarme a la labor de actuación, a la labor de dirección, a la escenografía. *Los Mamíferos...* se estrenó el año pasado en Madrid con escenografía mía; el Teatro del Nuevo Mundo trabajó durante dos años, y yo era actor. Y creo que en este aspecto el trabajo en equipo ha sido decisivo. *America caliente*, por ejemplo, esta obra que se va a dar ahora en Chile con este grupo, es una obra que ha sido creada en forma casi colectiva. Mi participación ha sido importante, pero los aportes de los demás también han sido bien importantes. Yo con esto no quiero decir que mi trabajo en el futuro va a estar marcado por el signo de la creación colectiva; quiero decir simplemente que mi com-

promiso con el espectáculo ha ido aumentando progresivamente.

—Entonces, no crees en la importancia fundamental del texto escrito (del *drama*) por sobre su realización, el espectáculo completo, el *teatro*?

—En mi caso particular hay una cosa que proviene un poco de mi formación. Yo soy arquitecto. Estudié arquitectura porque me interesaba realmente la arquitectura; podría haber sido uno de los tantos que estudian arquitectura pero mientras tanto enloquecen por el teatro y andan con libros debajo del brazo y qué se yo. Resultó que no: que yo era un estudiante de arquitectura y me interesaba por ella, debajo del brazo llevaba revistas de arquitectura. Mi formación humanística es paupérrima. Yo realmente no leía nada; lo que hacía era dibujar, porque me encanta dibujar hasta el día de hoy; pero en esa época era una obsesión. No iba al teatro, ni tenía amigos literatos ni novelistas, ni nada, absolutamente nada. Esto significó que mi incorporación al teatro fue a través de la plástica. El teatro ICTUS necesitaba, o yo creía que necesitaba, gente que lo asesorara en los aspectos de escenografía, afiches y esas cosas. Este origen de mi vocación literaria, tan especial, hace que yo nunca haya sido un escritor ciento por ciento, en el aspecto puramente literario. Hasta el día de hoy, la literatura como literatura no me interesa mucho. Soy un mal lector de literatura, no soy un especialista en teatro; no podría dictar una cátedra de teatro en ninguna parte, por ejemplo. O sea, mi incorporación al teatro ha sido a través de los hechos. Evidentemente, debo haber tenido una cierta capacidad mínima de escribir, de organizar los diálogos, pero en lo concreto estas obras se han ido ha-

ciendo a través de los actos. En mi incorporación al ICTUS, en poder observar, ver, comprometerme con ciertos aspectos del teatro. En este momento, esto está llegando a su máxima dimensión para mí, en cuanto no concibo las obras si no es con un grupo a mi lado. Me es muy difícil pensar en una obra así, como en abstracto.

—¿Piensas también en un espacio, en un público?

—De esto último he tomado más conciencia en los últimos dos años, a través de este trabajo con el Teatro del Nuevo Mundo. Verdaderamente este trabajo ha sido así como dices tú, es decir, la idea de hacer teatro ni siquiera en un solo lugar, en una sala donde mal que mal los públicos tarde o temprano se van repitiendo, sino que cada función tenga un ambiente, una atmósfera, un espacio, una gente distinta. Es un hecho determinante en la visión que tengo ahora del teatro, hasta el punto de que, como te digo, mi regreso a Chile fue motivado por el deseo de trabajar en esta línea exclusivamente. Y cuando llegué, la gente del ICTUS, con los que mantengo espléndidas relaciones amistosas, se interesaron mucho porque yo me incorporara de nuevo al trabajo de ellos. Están en una línea también más o menos de trabajo colectivo, pero lo que a mí me violenta en ese trabajo (por eso no acepté esa invitación) es la idea de trabajar en una sala chica, en una sala propia; al público del ICTUS yo lo conozco prácticamente poco menos que de saludo a cada uno de los diez mil espectadores que van. Entonces este trabajo realmente no me interesa. Tampoco lo cuestiono, en el sentido de que esta gente esté haciendo una labor inútil; sólo digo que a mí no me interesan en este

momento. Pienso que se puede desarrollar un trabajo creativo dentro de esas líneas también, pero a mí me parece por ahora más importante moverse por Chile, por Santiago, y hacer un teatro quizás más limitado, incluso en lo estético, en lo artístico. Porque no cabe duda que hay cierto deterioro en la obra al trabajar en esta forma, pero es un deterioro más aparente que real, es un deterioro en lo formal: no se consiguen las luces adecuadas, no se consiguen las condiciones más rigurosas, pero se consiguen otras cosas que son infinitamente más importantes. Se consigue adiestramiento de los actores que los va enriqueciendo a ellos como seres humanos, y a niveles de dramaturgo, uno enfrenta su lenguaje con una realidad; es decir, ve hasta qué punto el lenguaje ese es útil, sirve para comunicar ideas o sensaciones o no, etc. Todo esto en forma viva, inmediata, palpable y muy real. Yo creo que este trabajo es difícil ahora. Es difícil por varias razones. En Chile no se han creado los canales de comunicación que permitan moverse con facilidad por todo el territorio, que permitan acercarse a determinados públicos, etc. Sobre todo cuando se hace como una iniciativa privada, sin ninguna subvención o apoyo importante de dinero. Además, durante un tiempo que puede ser bastante largo, esto va a dar como resultado, para la gente que lo haga, la penosa confrontación de las propias limitaciones en cuanto a la incapacidad de comunicar sensaciones e ideas. Las formas, el lenguaje, todo lo que es el vehículo que sirve para esto, está desfasado o no sirve; simplemente uno puede estar equivocado. Esto es absolutamente inevitable. Pero esta etapa hay que vivirla rápidamente, es urgente vivirla para quemarla, porque yo creo que la formación pequeño-burguesa que tiene uno, todo el acopio de formas

que uno usa, etc., todo eso hay que chequearlo y confrontarlo inmediatamente para que se produzca una transformación. Y eso no se puede hacer en el escritorio ni se puede hacer en el teatro La Comedia, es imposible totalmente.

—Pero tus primeras obras fueron escritas especialmente para el teatro IC-TUS...

—Exacto. Yo soy una persona cuyo acercamiento al teatro ha sido a través de los hechos, a través de gente y espacios que he conocido y vivido. No es a través de la creación literaria abstracta, pura; yo nunca he sido una persona que pensó que iba a escribir o que escribí obras y las guardaba en su escritorio. Las escribí un poco en razón de una funcionalidad inmediata. A veces se empezaban a ensayar sin que el segundo acto estuviera terminado. *El Lugar donde Mueren los Mamíferos* es un caso. Y esto determina que estas obras tienen esa gravísima limitación, y confrontadas con otros contextos sociales y distintos públicos, a veces sufren un violento shock, un deterioro apreciable. Es el caso de *Réquiem para un Girasol* en Madrid, *El Lugar donde Mueren los Mamíferos* en Buenos Aires; entonces es efectivo que el trabajo en estas circunstancias se limita mucho, por lo menos ha sido mi caso. Yo necesito verdaderamente salir y ampliar un poco el registro de lenguaje, de conceptos, que he usado hasta ahora.

—¿En Chile no se te había planteado este problema?

—De estas cosas he ido tomando conciencia fuera de Chile. Concretamente, te puedo decir que en América latina ha sido bien interesante la confrontación. Dé *Americaliente*, concretamente, de *To-*

*pografía de un Desnudo*. Han sido las dos confrontaciones a nivel de países latinoamericanos. En el caso de *Topografía*, se dio un camino, una posibilidad expresiva de un teatro latinoamericano, con algunas limitaciones. Sin embargo, es una obra excesivamente fría, intelectual, distanciada y todavía con elementos de regodeo, de barroquismo, de abigarramiento puramente barroco del lenguaje, digamos. Una cosa que a mí me ocurre. Yo soy una persona que se regodea con el lenguaje. A veces me pierdo en la maraña de un lenguaje a nivel de pura cosa formal, dejando de lado el lenguaje como instrumento expresivo dramático, que tenga una finalidad y una funcionalidad que puede ser en un momento dado estética también, pero que no sea de puro regodeo. Hay en *Topografía* elementos así, pero a pesar de eso creo que ha sido para mucha gente en América latina, para gente joven, el descubrimiento de una vía expresiva que podría ser propia.

*Americaliante* es directa, cercana al teatro documento, sin serlo. Verdaderamente ha sido recibida también como una posibilidad, pero de otro tipo de teatro; de un teatro de urgencia, de un teatro crónica. *Topografía* es un teatro todavía obra, es un huevo, es un paquete que puede ser juzgada o criticada o valorada en distintas formas, pero todavía es la obra de un escritor, de un individuo que de alguna manera vuelve a una serie de vivencias propias, con un contexto latinoamericano. *Americaliante* es la experiencia de una obra-crónica, que pudiera ser cambiada, alterada, transformada en los momentos que se deseara y por los grupos que la tomaran. En resumidas cuentas, es un material. Yo no digo en absoluto que esta vaya a ser la línea que voy a seguir totalmente en el futuro, pero la menciono en torno a

la pregunta tuya. Salimos de España con *Americaliante* ensayada. Después de las primeras funciones, en Puerto Rico, cambiamos la estructura de la obra; empezamos a ensayar en Nueva York antes de dar la pequeña temporada que hicimos, y quitamos cosas, cambiamos el orden, etc. Los grupos argentinos y colombianos que conocimos en Nueva York se interesaron por la obra, y la van a estrenar en Colombia ahora. Pero les interesaba hacer nuevas transformaciones, incluir nuevos materiales, y todo esto era posible con este tipo de obra. Es una obra abierta, es simplemente una estructura que permite moverse con facilidad en ella. Esta es la experiencia que yo tengo. Me falta la experiencia chilena, y creo —no cabe duda— que esto está absolutamente a años luz de ser un teatro popular. Voy ampliando el registro de mi experiencia dramática, pero eso no es en absoluto un teatro popular, y esto por muchísimas razones. Tiene que producirse en mí y en el equipo con que trabajo un cambio de mentalidad; este cambio de mentalidad tiene que ser a base de vivencias, y tiene que ser sincero, y por lo tanto se va produciendo con una enorme lentitud. Debe producirse, no a base de una toma de conciencia en abstracto, sino con trabajo en medios que permitan esas vivencias. Es por lo tanto el trabajo aquí en Chile lo que permitirá adecuar un poco los medios expresivos, para encontrar una forma de comunicación.

Sobre esto tengo, por ejemplo, la siguiente experiencia en España. Tú sabes que España es un país en que el inglés, que en Chile usamos en forma coloquial; no entra, no ha entrado nunca; ahora un poquitito, naturalmente por la juventud, que viaja más, o por la tecnología, o por lo que sea. Pero en provincias, en los pueblos, existe una verdadera incapaci-

dad o desinterés, o como lo llames, por todo lo que sea un idioma extranjero. Y entonces, de pronto, uno descubre que una obra escrita por un chileno está plagada de términos así como... cultos, digamos, desde algunas cosas en otros idiomas hasta por ejemplo mención de personas, o personajes, o escritores, o intelectuales. Tuvimos una experiencia en Galicia, bien divertida. Llegamos a hacer una función a una comunidad de pescadores. Nos habían llamado para que presentáramos una obra (que ahora se va a dar en televisión aquí llamada *Amaos los unos sobre los otros* (en España se llamaba *La Pancarta*, que es el elemento con que en las manifestaciones se sale a protestar). Dimos esa obra en esta comunidad de pescadores gallegos, que además en sus casas no hablan español sino gallego. Después de cada función, nos reuníamos a comentar lo que sentimos, etc.: todos los actores sentían, mientras estaban actuando, que eso no servía. Se mencionaba en un momento dado a Jacques Maritain, se hacían chistes con el inglés. La burguesa le hablaba al pobre en inglés —what's the matter with you?— y todas esas cosas. Nos dábamos cuenta que estábamos fuera de foco totalmente. Dábamos también *Libertad, Libertad*, una obra muy directa, que ha causado gran impacto en América latina (se dio aquí, en el ICTUS). Aparentemente, es una reflexión muy simple sobre la libertad; pero es también una obra culta, y esto es una barrera increíble, ¿no? Se mencionan personajes históricos, se mencionan escritores, qué sé yo.

Claro, no hay que perder tampoco el sentido de las proporciones. Incluso con ese tipo de obras —por ejemplo, en esa función misma— después nos quedamos con los pescadores como hasta las cuatro de la mañana conversando. Es bien interesante que haya ciertas imágenes,

ciertos aspectos de la obra que les llegaron, evidentemente. Incluso en este tipo de experiencias, que sirven para revelar las deficiencias de uno, hay elementos muy valiosos que hacen la experiencia absolutamente positiva y necesaria. O sea que a mí me parece que este trabajo no es un trabajo de mesa, solo; es un trabajo de ir y hacer las cosas y ver qué ocurre.

—¿Tuvieron también experiencias positivas?

Lo que sí era sumamente positivo, por razones obvias, era un espectáculo infantil del cual dimos cerca de cien representaciones. El público era distinto del chileno, porque no actuábamos con taquilla abierta; eran funciones que compraban instituciones: la municipalidad, la casa de la cultura. Iban sólo niños. Teníamos que cobrar por las funciones, porque vivíamos de eso. Durante dos años vivimos en España exclusivamente de este trabajo. Además, el resultado era absolutamente alucinante.

A mí la experiencia infantil en España me ha marcado totalmente. Yo no conocía, en primer lugar, lo que era un teatro de mil doscientos niños, sólo niños, sin mayores. Además, niños que se conocen entre ellos, porque o venían de un colegio o de una barriada. No era el caso del Comedia, donde se iba, en primer lugar, con el papá y con la mamá, y, en segundo lugar, el niño no tenía idea de quién era el niño que estaba al lado. Entonces, allá en España, esto era tremendo, se transformaba en un happening alucinante.

La obra, además, tenía elementos de participación muy violentos: por ejemplo, se perdía una pulga —una pulga maravillosa— y los actores todos se iban hacia el público, porque la pulga podía

estar entre las ropas de cualquiera. Entonces se armaba una batahola, porque todos los actores empezaban a registrar a los niños, a hacerles cosquillas... y esto se transformaba realmente en un desbarajuste monstruoso, y producía un elemento de participación activa violenta. Esto no lo controlamos nosotros nunca... al comienzo nunca lo pensamos así: siempre lo veíamos como una cosa que bajábamos por una escalerita a hacer gracias y después subíamos por la otra; pero en la práctica esto no fue así. Fue una locura, porque los actores bajaban, pero ya los niños los seguían y subían con ellos al escenario, y todo el resto de la representación ya era con el escenario lleno de niños empujando a los actores y los actores corriendo... Bueno, era el caos más absoluto. Y esto, cuando se hacía, por ejemplo, bajo la vigilancia de los hermanitos maristas... Había cuatro hermanitos maristas que estaban al comienzo de la representación con pitos, porque todavía se usa eso en España. La entrada de los niños era absolutamente marista; o sea, entraban en fila, se colocaban en las filas del teatro, estaban en un silencio relativo. Los hermanitos piteaban, se sentaban los niños... entonces, como generalmente llegan unos veinticinco minutos o media hora antes de la hora prevista, y esto les parecía monstruoso (¡el ocio de media hora, quizás qué cosas iban a hacer los niños!), un hermanito se subía al proscenio, con las cortinas cerradas, y decía: vamos a aprovechar esta media hora para lecciones de canto. Entonces nosotros los oíamos mientras nos maquillábamos, y nos parecía increíble; y entonces, con un pito, empezaban a cantar en coro. Y cuando ya llegaba el momento de subir las cortinas, el hermanito bajaba y se sentaba atrás. Bueno, a los 10 minutos se daban cuenta de lo que era esto y empezaban

a pitear como locos; pero ya al cuarto de hora se guardaban el pito y dejaban que esto ocurriera. Era realmente cómico.

Era una obra bien sencilla, como todo lo que llevábamos nosotros en gira por España; no llevábamos decorados de ninguna clase. Era un titiritero y su oso; ellos cargaban con el decorado y con todo. Entraban con unos baúles. Por supuesto, el oso era el explotado; iba con todo el baúl enorme encima; sacaba las cosas y empezaba a armar el decorado delante de los niños. De ese baúl salía todo lo que se iba a usar para la representación. Y ahí entraban dos personajes que en España eran fundamentales (España es un país muy autoritario): el alcalde y la alcaldesa, dos personas subidas en unos coturnos gigantescos. Se buscó una gorda enorme para hacer el papel de la alcaldesa, e iba llena de joyas y de plumas increíbles. Eran las dos autoridades del pueblo que venían a ver la representación de estos titiriteros. Y en torno a eso se tejía un argumento sencillo. Era bien divertido. Al final de la obra, una gitanita dice: Juguemos al juego de los prohibir. Y entonces cada uno de los actores se pone a decir lo que quiere prohibir; por ejemplo, "se prohíbe poner malas caras". Y bajaban hacia los niños y empezaban a preguntarles: ¿qué prohibirías tú? Era hartó cómico, porque los niños no hallaban qué decir... Es tal el sentido autoritario de la vida española, que les parece como increíble esto de que podían prohibir... pero prohibían las cosas más alucinantes: prohibían ir al colegio, prohibían todas las cosas antipáticas, era realmente divertido; y por supuesto, todas las cosas fisiológicas que a los niños les encantan; gritaba uno prohibido cagar, prohibido mear, ¿te imaginas? —era estupendo— y terminaba todo esto en una orgía de prohibir. Y

esto fue en Bilbao. Teníamos cuatro funciones programadas, pero el director vio una representación y nos dijo que no, porque en realidad se estaba minando el sentido de autoridad, y que era un espectáculo disolvente, y unas payasadas de ese tipo. Pero el teatro para niños en España tiene unas posibilidades infinitas. Se hace muy poco, y cosas espectaculares, en Madrid; unos cuarenta actores, figurinistas de trajes increíbles, unos efectos... una ópera monstruosa. Esto hace que los espectáculos sean muy caros y no puedan ir en gira, ni a barriadas, porque necesitan todo el aparato escénico que se da en el teatro español y en el teatro María Guerrero. La compañía mínima, la compañía de cámara, verdaderamente de titiriteros, no existe realmente.

—¿Y el público infantil español, es distinto, por ejemplo, al del teatro La Comedia?

—El Comedia era una taza de leche. Los niños españoles, en grupo, son muy violentos, muy agresivos. Allá los actores eran agredidos: me refiero a los personajes malos de la obra. Les desgarraban los trajes, de todo. Llegaba un momento en que no bastaban todas las teorías que uno tiene sobre el teatro para niños, como la de evitar la violencia, y todas esas cosas que los psicólogos recomiendan. En un momento, el alcalde se moría de la risa, con una sonrisa de oreja a oreja, pero se moría. Todos los actores, preocupados, preguntaban cómo resucitarlo. Los niños, como ya se acercaba el final de la obra, habían abandonado sus butacas y estaban todos parados encima, unos arriba de los otros, en el escenario. En la escena del alcalde muerto del texto inicial había puros elementos poéticos, que es en lo que uno siempre

mete la pata porque cree que el mundo de los niños es poético; y no piensa ser poético, es un mundo monstruoso. Entonces decíamos: tenemos que resucitarlo haciéndole cosquillas en la punta del dedo con una pluma, o cosas así. Pero tú mirabas a los niños y veías unos ojos como carbones ardiendo, alargaban cortaplumas, decían “sáquenle los ojos”, “quémenlo”, unas cosas de un sadismo desatado.

—¿Por qué te interesa el teatro para niños?

—Entre otras cosas, me interesa mucho porque necesita un texto que se adecúe mucho al público y provoca una participación absolutamente enorme desde el primer momento. Y no solamente la participación estúpida de hacer preguntas a los niñitos, sino que una participación física: el niño abandona su butaca, empuja, se incorpora al espectáculo...

—¿Cómo ves el problema de la participación del público adulto en la función teatral?

—No me he planteado esto a niveles concretos, no me he preguntado cómo solucionarlo. Pero no creo en esa participación total en un teatro para adultos. Pienso que en el teatro para adultos se plantean ideas. La participación total, lo que tú planteas como participación total, tendría que ser tan radicalizada que resultaría absurda y poco sincera. El Living Theater, que es el grupo que más ha trabajado en esta línea, en sus espectáculos (*Paradiso*, por ejemplo) empiezan a desnudarse e invitan al público a hacer lo mismo. Ellos creen realmente que las ropas son una imposición de la sociedad, o sea una coerción, etc., y lo

creen hasta tal punto que lo viven. Hace como diez años que los del Living Theater viven como vagabundos, vagan por el mundo, viven en unas camionetas Volkswagen, pobremente, se casan entre ellos, llevan a sus críos con ellos; o sea, tienen una coherencia total entre lo que hacen y lo que son. Total, absoluta: han estado en la cárcel en Brasil, fuman marihuana porque creen que con eso luchan contra el status, contra el régimen; no es una evasión sino una forma de lucha. Son unos tipos puros, que han llegado a eso después de procesos personales, evidente, y después de años de convivencia y de cosas, ¿no?, de sufrimientos y de dolor, en fin, de lo que es la vida humana. En este contexto, en lo que son ellos, pedirles a unos espectadores que se saquen la ropa es pedir una cosa absolutamente superflua. De hecho, muchos espectadores lo hacen; pero para los espectadores es una lesera, ¿no? Resulta evidentemente esto un acto que no tiene nunca la sinceridad ni la pureza de propósitos que ellos pretenden, ¿ves? Así que hay mucho de efecto, de producir un efecto (no en el caso del Living Theater, que son tipos bastante puros); en general es un truco más, como el teatro se está poniendo un poco aburrido, la gente no va al teatro... De todas maneras te digo que hay que matizar las cosas, porque hay algunos elementos que sí son valiosos en esta línea.

Las representaciones para niños, por ejemplo, me recordaban mucho el espectáculo este de los italianos, tan extraordinarios: Orlando el Furioso. Se ha representado en casi toda Europa; yo tuve la suerte de verlo en Madrid. No se hace en un teatro, en primer lugar; el teatro no sirve. Se hace, por ejemplo, en el Caupolicán, o en el Palacio de los Deportes en París y en España. Necesita un gran espacio libre, techado, por el

frío o por el sol. La gente entra a este espacio, de pie, y se quedan de pie ahí donde tú te puedas mover. Entonces entran los actores empujando unos enormes tinglados de madera que a veces son pequeños proscenios con ruedas que se mueven con facilidad. Otras veces son elementos de la representación, como por ejemplo, caballos de madera (como caballos de Troya) para las peleas de los caballeros. La acción se desarrolla simultáneamente en varias partes, así es que no hay posibilidad de ver la obra entera: tendrías que estar como en una lámpara del techo, mirando ahí, no sé cómo. La única posibilidad tuya es que tú elijas lo que tú quieres ver, o que vayas a este rincón y después al otro, o lo que sea. Toda la acción es una acción a grandes distancias en que se necesita desplazarse (esto es encantador) y entonces los desplazan los propios espectadores; no por invitación de los actores, sino porque se ven de pronto empujados por algo que se tiene que retirar, y ellos mismos lo corren. Esta no es una participación intelectual, un poco teórica, sino una situación de hecho: hay unos encatrados que se mueven de un lado a otro, tú estás libre en un espacio y te tienes que incorporar a esto, a no ser que quieras que te atropelle un carro y pase por sobre ti, ¿no? Este elemento se da mucho en el teatro para niños. Los niños no se incorporan porque se interesan en determinada temática de la obra, o ni siquiera por la anécdota, fíjate. Hay momentos en que hasta pierden la anécdota. Lo que les interesa en algunos momentos es participar en la acción misma, es decir, ver una posibilidad de levantarse, de correr, de empujar o de gritar algo, qué sé yo. Y por otra parte los niños en general pierden gran parte del texto. Lo pierden porque a su lado está uno gritando como enloquecido o

le está tirando el pelo o qué se yo. Entonces se da un teatro así como a retos.

En cuanto a la participación en obras de adultos, el crítico norteamericano Shekner tiene, por ejemplo, un grupo que se llama Performance Group y que ha incorporado unos elementos bien valiosos. El trabaja en un garage, porque es un barrio de negros, portorriqueños y borrachos; un barrio de pobres en Nueva York. Tienen ahí un espacio, un garage, sin escenario, ni nada, nada, nada. Hay unas luces repartidas por todas partes. Entonces tú llegas a este lugar por una puertecita chica bastante extraña, y lo primero que haces es pensar dónde te vas a colocar tú; eso ya me parece un buen elemento psicológico, porque no hay ni un pequeño elemento que te aclare dónde debes estar tú y donde va a ser la representación. Yo ví Macbeth de esta forma. Había dos o tres plataformas, pero colocadas de tal manera que no había cómo saber dónde iban a actuar los tipos. Tú dices dónde me coloco yo, que no llame la atención, que no me vayan a desnudar ni a hacerme cosas; y por otra parte, desde dónde podré ver, pero para eso hay que saber dónde van a actuar; y si no se sabe es terrible. Cuando tú llegas el primero debe ser como para salir corriendo; ahora, si hay treinta o cuarenta personas, te das cuenta que la gente se ha sentado por ahí donde pillas; entonces dices a ver si yo tengo suerte, y te colocas en un rinconcito. Entonces salen los actores, por la misma puerta donde tú entraste. La primera obra de este grupo fue muy agresiva para los espectadores; toda la gente esperaba que la segunda fuera igual, pero en la segunda no se agredió a nadie. Pero lo interesante es que los actores actuaban en todas partes, realmente, y actuaban en los espacios que la gente había

dejado espontáneamente libres; se adecuaban a los espacios que dejaban los espectadores. Ahí había una participación sin que se le pidiera al espectador, nadie te decía cosas ni te empujaba ni te trataba de nada, pero tú te sentías incorporado porque sabías que estabas en un espacio; era una participación de tipo espacial, que sólo se daba en esa función, y en la del otro día sería distinta. El espectador no estaba programado. En un teatro con butacas es muy difícil de conseguir; colocarle al espectador un actor disimulado detrás, para que hable, es un efecto; no digo que sea malo o bueno, pero es un efecto más, como una luz rosada en la esquina izquierda.

—¿Es posible la participación cuando hay demasiada gente? ¿O tienen que ser grupos relativamente pequeños?

—En el caso que te digo, de Orlando el Furioso, es un caso único en la historia del teatro moderno. Allí había una participación con grandes cantidades de público; como te digo ahí había unas dos mil personas y una participación física, una cierta actitud activa. La palabra participación en este caso está mal; creo que es simplemente una posición activa de parte del público, puesto que ellos mismos tomaban la decisión de qué parte de la obra veían. Es el único caso masivo. Creo que no se dan los casos de este tipo. Más bien la participación se da en pequeños espacios.

—¿Puedes contar algo de tus planes y los de tu grupo teatral?

—Después de Portugal seguramente me quedaré en Europa, no sé exactamente cuanto tiempo; tal vez unos meses. Me interesa mucho ir a Italia, porque María Luisa D'Amico, nieta de Piran-

dello, excelente traductora profesional, muy relacionada con los medios teatrales, está terminando la traducción de *El Lugar donde Mueren los Mamíferos*. Me interesa mucho ver la posibilidad de eso en Italia. Después me quedaré en España unos meses tal vez, no sé.

Hace dos años, en España, yo formé un teatro con Magdalena Aguirre y tres españoles. Vinimos entonces aquí a Chile con el deseo de trabajar a unos niveles diferentes de lo que habíamos trabajado antes (casi mi única experiencia teatral anterior era la del ICTUS). Y desde afuera, uno reflexiona un poco, siente la realidad de su propio país quizás en una forma un poco mítica y distorsionada; pero de todas maneras toma conciencia de una serie de valores. Y volví con el deseo de hacer un trabajo un poco más itinerante, más móvil, tal como lo hicimos en España, Puerto Rico y EE. UU. Nos movíamos por toda España, con dos tipos de espectáculo. Luego asistimos al festival de Teatro Latinoamericano en Puerto Rico, y después a Nueva York, donde actuamos una semana. Luego nos movimos por las universidades latinoamericanas. Toda esta serie de pequeñas experiencias se fueron sumando para darnos una seguridad de que el camino aquí era un camino itinerante, un grupo móvil de montaje que no necesitara nada, prácticamente, fuera de los actores. Llegamos aquí un poco en este plan. La obra con que íbamos a empezar es *Americallente*, que no se ha dado en Chile todavía. Yo participaba como actor. Desgraciadamente ahora me voy por una serie de problemas con mi trabajo, pero el grupo sigue, y va a estrenar la obra en los minerales del cobre, y se moverá por Chile en este plan. No actuará en salas en Santiago. Yo al volver me voy a integrar a este trabajo, porque creo que es lo que interesa en este

momento. El grupo está dirigido artísticamente por Francisco Morales, salido del Teatro de Ensayo, y también Magdalena Aguirre.

Vamos a empezar precisamente por los minerales del cobre. El cobre se interesó en este trabajo a pesar de que ellos tienen una política que me parece bastante acertada, si es que la matizan un poco. No quieren estar llevando obras al cobre, sino que quieren que los obreros mismos organicen, hagan sus propias cosas, con una cierta asesoría. No obstante, parece que van a matizar esto llevándoles alguna vez alguna cosa.

—¿Ves un cambio, un desarrollo, en el sentido que van teniendo tus obras?

—Yo no me he planteado este problema al escribir, pero sí me lo planteo a posteriori. No cabe duda que, después de una cantidad de participación en foros, de preguntas, o de lecturas de tesis sobre mi obra, me he tenido que hacer interrogaciones. Esto no significa que yo tenga claro cómo voy a seguir escribiendo en el futuro, pero en todo caso me parece que mi obra ha ido tomando una dimensión un poco más clara en cuanto al contexto, el contexto del país, del continente. Este trabajo se desarrolla progresivamente, sin abandonar una serie de cosas compulsivas que hay en mi obra: una cierta auscultación de la soledad del hombre y una cierta auscultación a una cosa que es interesante (y se aparta bastante de la línea del absurdo en la cual siempre se me encasilla): una reflexión sobre la vida y sobre la muerte. No en metafísica pura, nunca en negación de la vida, sino que hay, incluso en estas obras de contexto social más definido y de carácter más documental, una reflexión de la vida como elementos apagados, cadaverizados artificialmente. Es decir, hay

en mí una fe en la vida y una conciencia de la no vida, y estos elementos se dan a partir de *Un Hombre Llamado Isla*, siguiendo en forma muy clara por *Réquiem...*, cuyo tema prácticamente era ese, continuando con *El Cepillo de Dientes*, que termina diciendo “verdaderamente este juego es intolerable, somos monstruosos”, pero da la impresión de que este juego del cepillo va a continuar; es un juego atroz, pero que continúa, y el hecho que continúa significa que estos dos seres tienen la avidez de seguir contactándose... no, no de seguir contactándose, sino de contactarse. Por eso creo que en esto hay en mí una fe en las posibilidades de los elementos vivos en la sociedad.

Creo que todas estas reflexiones sobre la soledad, sobre la vida y la no vida, se dan como líneas hilvanadoras aún en obras que han ido cambiando poco a poco de forma, como es el caso de las úl-

timas obras de tipo documental o de *America caliente*. Yo creo que mi compromiso con el espectáculo teatral ha ido aumentando en tal forma que ya concibo la obra en una línea de servicio a la comunidad, bastante; sin embargo, creo que estos elementos viscerales que hay en mí se van a seguir manteniendo. Prueba de ello es que de vez en cuando siento la necesidad de escribir obras que son una pura y exclusiva reflexión sobre la condición humana.

Es el caso de la obra que acabo de terminar ahora. La está leyendo Alejandro Sieveking, para ver si la dan o no. Se llama *Allegro ma non troppo*, y es una reflexión sobre la infancia. Lo que dije sobre el teatro para niños lo dije porque estoy todavía con la herida abierta sobre la obra: presenta una infancia realmente monstruosa. Creo que la infancia es el peor período de la vida; es dolorosa, penosa, de una angustia indecible.