



**MAURICIO BARRÍA  
DRAMATURGO y ACADÉMICO  
UNIVERSIDAD DE CHILE**

**TRANSCRIPCIÓN-- ENTREVISTA**

**Departamento de Estudios  
Sección Observatorio Cultural  
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes**

Santiago de Chile 2012

## **NOTA**

Esta entrevista fue realizada en el mes de abril de 2012, en los patios de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

## **¿CÓMO CITAR ESTA ENTREVISTA?**

Forma general – documentos en línea.

Barria, M (2012). *Entrevista. Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile*. [Extraído el día del mes de año desde fuente].

## **CONTACTO**

observatoriocultural@cultura.gob.cl

**Observatorio Cultural: A modo de introducción, nos interesa que nos cuentes un poco en qué está tu investigación actual, como dramaturgo, como académico de la dramaturgia; ¿con qué conceptos estás trabajando?**

**Mauricio Barría:** Bueno, yo haría como plantea la pregunta, una distinción entre dos áreas en las que yo me he desarrollado; una, el área de la creación propiamente tal que es la área de la dramaturgia que yo ejerzo y la otra es de la investigación teatral dentro de la cual yo he trabajado el concepto *performance* en sentido general, básicamente he trabajado eso.

Pero desde el punto de vista de mi trabajo creativo, en este mismo momento no estoy elaborando algo porque estoy concluyendo una tesis doctoral y estoy completamente enfocado en eso, por lo menos hasta la segunda mitad del segundo semestre.

Sin embargo, hay bastantes proyectos sí que tengo en la cabeza digamos, o en la carpeta cerebral de mi cuerpo, y que tiene que ver básicamente con un desplazamiento que me está haciendo mucho tiempo interesando y que es la pregunta por el sonido en la dramaturgia. Mi dramaturgia o mi escritura siempre estuvieron vinculadas a la cuestión del sonido, pero del sonido significativo, del sonido con significado, es decir con las palabras pero en donde el elemento significativo, el elemento material era siempre muy capital.

Esa investigación respecto al sonido me hizo llevar el año 2010 a presentar un proyecto FONDART que se llama “Biblioteca sonora de la dramaturgia chilena”, que era un proyecto que tenía como finalidad rescatar, primero, algunos textos dramáticos chilenos de los años 20 o del inicio del siglo XX que habían sido olvidados, y colocarlos en un formato sonoro, que para hacerlos más comprensibles en términos del proyecto se parecía a lo que uno podría denominar un radioteatro, aunque yo en ese momento preferí hablar de la idea de rescate sonoro. Como era un trabajo de rescate patrimonial de un texto, el trabajo con la sonoridad no fue tan experimental como tal vez yo hubiera querido que fuera porque había que mantener la estructura del texto, y los textos de esa época son bastantes lineales, son melodramas básicamente.

Pero de todas maneras hay algo que logramos experimentar de modo que se corrió un poco del concepto tradicional de radio teatro; de hecho, la gente que ha escuchado eso no siente que sea un radio teatro propiamente tal, es un trabajo sonoro con esa dramaturgia.

Entonces en esa misma línea, hoy por hoy yo estoy en un nuevo proyecto con otra obra, una obra de Antonio Acevedo Hernández que se llama “Irredentos” y es del año 1918. Gané un proyecto BID, un proyecto de creación interna de la universidad, para construir un nuevo montaje, un nuevo volumen de esa biblioteca sonora, pero en el fondo es un nuevo montaje sobre ese texto.

Pensé que sería más interesante partir desde textos armados y yo generar un trabajo de dramaturgia y de dirección sonora en vista de ir aprendiendo sobre estos recursos, y lo próximo que ya tendría

que venir sería la propuesta de una creación sonora más autónoma en la que yo trabajaría también un tipo de textualidad.

En eso estoy, estoy bien *metido* en el tema del sonido que me inquieta mucho ahora y que era un tema que estaba, que estuvo desde siempre en la dramaturgia.

Desde el punto de vista del lado de la investigación efectivamente como tú lo has señalado, una de las líneas de trabajo centrales que yo he desarrollado durante este tiempo ha sido el problema de la *performance*. Y la relación primera que yo tuve con la *performance* fue desde las artes visuales, no desde el teatro como disciplina, pero en ese sentido la historia conmigo respecto a la *performance* es también una historia que tiene que ver con un devenir y no tiene que ver con un programa determinado, no es que haya un programa de investigación. Yo siempre me he considerado más un tipo cercano a la creación que a la investigación, yo no soy un científico neto. Y en ese sentido también para mí la investigación está muy vinculada con mi propio trabajo creativo, por lo tanto de alguna u otra manera las preguntas que yo me he hecho y que he desarrollado en términos teóricos son preguntas que se han desprendido de los propios trabajos que yo he hecho en dramaturgia, y he tenido ocasión en trabajar como director también, o colaborando en dirección.

En ese sentido, en este momento el trabajo sobre la *performance* está más bien discontinuado a propósito de que el problema de la *performance* deriva o derivó básicamente en un problema respecto a la teatralidad específicamente, y el problema que interesa acá o que a mí me interesó trabajar en la *performance*, era precisamente el problema de qué significaba que algo sucediera, o qué significaba que algo aconteciera.

**Observatorio Cultural: ¿Para qué una *performance*?, ¿cuál es el modelo de eficacia en esta práctica frente a otras disciplinas artísticas, cuál es el valor que tiene?**

**Mauricio Barría:** La *performance* es un concepto hoy día muy emergente en el ámbito público; sin embargo, como concepto tiene bastante historia durante el siglo XX y, curiosamente, no parte en el arte. El concepto de *performance* fue pensado originalmente desde la lingüística, desde Austin, a propósito de ese famoso texto de cómo se hace cosas en el lenguaje, y por algunos antropólogos especialmente Milton Singer que es el primero que habla de *performances* culturales en los años 50.

Sin embargo, este concepto de performatividad que estaba pensando este antropólogo para estudiar las culturas ya había sido trabajado por otros antropólogos, tratando de estudiar lo propio que define a las acciones rituales.

El paradigma moderno es un paradigma que se había centrado en la idea del texto y la noción de texto implicaba justamente una idea de fijación de los sucesos, de alguna u otra manera la antropología que estudiaba fenómenos como los rituales lo que hacía era más bien sacar una fotografía de ese rito para estudiarla finalmente como un texto; y, por eso en general la antropología generó mucho desarrollo especialmente en la primera década del siglo XX a propósito de los estudios

del mito. Porque el mito es texto y aún cuando el mito en su definición también tiene una deriva, el elemento de la deriva logró ser capturado especialmente por el estructuralismo a propósito de los conceptos que plantea Lévi-Straus digamos, de devenires fijados o de devenires controlados de alguna u otra manera.

Entonces el tema de la *performance* tiene que ver más bien no con una cuestión respecto al arte, sino con un problema que yo creo, que yo situó en la filosofía. Cuando la filosofía empieza a pensar qué significa que algo acontezca, qué es lo que significa que algo suceda, el problema en la filosofía no era llamado así todavía, sino que era llamado con nombres más filosóficos que era lo que Heidegger llama la facticidad, o sea, la cotidianidad, el mundo como sucede realmente.

Esta idea de tratar de pensar la facticidad parte ya a finales del siglo XIX con el historicismo de Dilthey, cuando Dilthey entiende que la historia es un movimiento y no solamente es una fotografía de un vestuario o de una costumbre que alguien atrapa en un momento determinado. Dilthey entonces propone un movimiento que tuvo un cierto éxito: el concepto de vivencia. Entonces lo que hay que capturar, dice Dilthey, para entender una época son las vivencias, lo que alguien experimenta.

Ese concepto de vivencia después va a ser tomado por la fenomenología que va a intentar precisamente tratar de explicar la relación que nosotros establecemos con el mundo a propósito de una relación que establece la conciencia con esa facticidad. No obstante, la fenomenología siguió capturada en el concepto de la subjetividad moderna; es decir, seguía entendiendo que quien controlaba esa relación del suceso era la conciencia, o era la subjetividad en ese sentido. Pero la pregunta quedó planteada y por eso parte importante del pensamiento del siglo XX es un pensamiento que va a girar hacia la pregunta de la facticidad y es en esa dimensión del problema en donde va a aparecer este famoso concepto de *performance*.

Y el concepto de *performance* alude justamente al hecho de la acción, de eso que sucede y cómo suceder es completamente efímero, es pura transitoriedad y lo que ocurre es que nosotros nos empezamos a dar cuenta que la vida humana, la vida real humana es una vida que acontece, no es una vida que se pre-programa o no está escrita en un tipo de texto, más bien ese proyecto *sartriano* fue siempre una gran ficción; más bien uno va viviendo el cada vez y en ese cada vez va tomando decisiones de lo que tiene que hacer. Nosotros llegamos a este lugar, nos sentamos, tenemos que preparar la cámara, tenemos que preparar el escenario para que eso suceda, pero todo eso que la cámara no va a captar es la vida, es la verdadera vida; la cámara lo que está fijando es un momento de esa vida, pero en el fondo cuando la fija la desnaturaliza como vida deja de ser vida y pasa a ser encuadre, en este caso un encuadre de video por muy natural que esto suceda sigue siendo un tremendo simulacro. Y es simulacro porque el sujeto que va a ver en este momento, -estoy haciendo una cita a Cortázar-, cuando Cortázar grababa esos discos y decía: ustedes que están escuchando esto, tal vez los van a escuchar muchos años después, cuando Cortázar graba esos discos y lee sus cuentos en los 70 lo que está imaginando es justamente qué significa la escena viva de esa lectura, que es la escena de lo que nos sucede a nosotros realmente. Esa dimensión es lo que pretende

atrapar la *performance*, obviamente ustedes podrán comprender que la capacidad de atrapar, - atrapar es un concepto cuestionable, atrapar es muy relativo porque, ¿cómo se captura lo que es puro movimiento?-, ese es el gran problema.

Ahora bien, si la llevamos al tema del arte, entonces cabría decir que si ese es el contexto del problema, la pregunta por lo que significa que algo suceda, la *performance* hay que entenderla de dos maneras: la *performance* primero es el conjunto de todas esas cosas que hacen los seres humanos que implican conductas. Y en los términos del inventor de la *performance*, Stish Richard Schechner conductas que tienen una cualidad, son dos veces repetidas. Las *performance* no serían los actos espontáneos que realizamos nosotros sino que serían conductas que tendrían una suerte de codificación previa porque o si no, no se podrían distinguir como *performance*. Es una misma cuestión que también la señala Austin en sus textos y que Derrida en un texto que se llama: "Firma, acontecimiento, contexto", el tipo coloca precisamente como para romper la fantasía de que *performance* era lo mismo, que no representación porque no hay nunca no representación, hay más bien límites de la representación.

La cuestión interesante entonces en este lugar, es que Schechner sostiene que la *performance* es todos esos actos; el acto por ejemplo de esta congregación en la medida que genera una cierta reiteración es una suerte de *performance*, eso que ustedes no están viendo ahora, que hay personas aquí alrededor con las cuales nosotros nos estamos relacionando en el aquí y en el ahora. Pero también yo pudiera querer estudiar, dice Schechner, las cosas como *performance*, es decir, existen las *performances* y existe la *performance* como una metodología de análisis de fenómenos sociales. Y en ese sentido entonces la *performance* se integra ahora como un problema, también como un tipo de perturbación o de alteración del concepto de la disciplina, en el sentido de que la *performance* viene a alterar las categorías clásicas con las que se constituyó la idea de disciplina y en el caso del arte lo que hace la *performance* es justamente generar una fisura o una relación de porosidad respecto a lo que fueron, a lo que modernamente se establecieron como disciplinas artísticas.

Entonces, desde el punto de vista del arte, la *performance* no se instala en un lugar, se instala más bien en un lugar de transición permanente entre todas las formas disciplinarias; por eso hay *performances* que provienen desde las artes visuales, desde el teatro, hay *performances* literarias,- yo creo que las conocen muy bien ustedes-, o que han provenido de la literatura, desde la música, etc. Es decir, la *performance* no es que tenga un lugar determinado sino que más bien la *performance* está cruzando, porque está generando porosidades en torno a esa disciplina. Entonces desde un punto de vista epistemológico la *performance* es una alteración de la concepción de disciplina, y en ese sentido es un problema para las instituciones de educación; podemos hablar de la formación más rato, pero lo interesante es que la *performance* difícilmente puede ingresar a una institución porque se define precisamente como ese tipo de práctica radicalmente y por esencia no institucional. Y en ese sentido hay muchas cosas que pueden ser *performances*, muchas prácticas de hecho pueden ser *performances* pero en el momento en que se institucionaliza, se define o confina en algo dejó de ser *performance*, pasó a ser texto.

Y finalmente para ingresar, digamos, respecto de la segunda parte de esta pregunta, sobre el arte; del mismo modo como en las ciencias culturales, por ejemplo en la antropología o en la sociología, había todo un movimiento en torno a la pregunta de qué es lo que significaba que algo suceda, en el caso del arte también sucedió eso en las vanguardias y especialmente en el caso del Dada. Pero luego de la guerra eso de alguna manera se contuvo, y vuelve aflorar con plena fuerza precisamente en los años 50, en lo que se suelen llamar precisamente las neo-vanguardias y el movimiento más paradigmático es precisamente *fluxus*.

En torno a esa idea del *fluxus* es que aparece la noción de *happenings* y es en torno a la noción de *happenings* entonces que la escuela, o la crítica norteamericana del arte, va a empezar a pensar un tipo de forma artística que se definiría precisamente por el acontecer. Y lo digo tal cual, porque es un problema muy de la escuela norteamericana y tiene que ver precisamente con el descubrimiento de Greenberg respecto a Pollock y del *action painting*; entonces los norteamericanos que quieren ser el nuevo centro del arte descubren, digamos, que quizás lo que ellos pueden proponer a esta historia mundial del arte es esta otra forma de trabajo. Y por eso el *happening* siendo una forma tan radical va a ser tan apreciada incluso por muchos críticos muy conservadores norteamericanos, porque veían en esta forma precisamente una forma que podría relevar Paris y suplantarlo por Nueva York.

Por eso toda la teoría de la *performance* se desarrolla muy fuertemente en lengua anglosajona y en el campo del mundo anglosajón y así es como también va a llegar a nuestro país. O sea, desde esas experiencias, desde el *happening*, hasta que alguien por ahí en los 70 denomina a todo este tipo de prácticas artísticas que consisten en acontecer, en suceder, en generar acciones que suceden y se agotan en ese suceder, las va a denominar *performances*.

**Observatorio Cultural: Cuando hay ciertos contextos como el caso de la dictadura, la *performance* se transforma en una herramienta para hacer arte, ¿cómo es posible pensar esta práctica en el contexto actual?, ¿de qué manera se ha producido ese desplazamiento desde un contexto sociopolítico como la dictadura al contemporáneo?**

**Mauricio Barría:** Hemos hablado que la *performance* hay que entenderla como una epistemología o como un tipo de práctica artística, en uno u otro caso la *performance* por su propia definición sería un tipo de práctica que viene a alterar las formas convencionales en que sucede el conocimiento básicamente instalando precisamente esta dimensión del suceso, de lo que acontece.

Sin embargo, para pensar precisamente la relación que uno pudiera establecer entre esta práctica y cómo ha sucedido esa misma práctica en nuestro país cabría señalar, o yo más bien quisiera subrayar un elemento. Para mi gusto, o desde mi punto de vista, el gran tema de la *performance* desde el punto de vista del arte fue la pregunta vanguardista por la vida, por la relación entre obra y vida, lo que intentaron muchos vanguardistas fue adelgazar lo máximo posible esa relación. Pero no es sino hasta que sucede eso que se llama *happening* o la *performance* donde esa relación efectivamente logra realizarse de alguna u otra forma, pero esa realización tiene costos y el costo, -más bien dicho tiene un costo que es su ganancia-; es que el *happening* de alguna manera, al mismo tiempo que

pretende desde el punto de vista formal establecer esa relación entre obra y vida, o sea, capitalizarla, hacerla real, al mismo tiempo genera una crítica central a la lógica de la producción y de la circulación de la mercadería.

Porque el concepto del capitalismo es un concepto que está instalado en la idea de la conservación, de la acumulación, y por lo tanto las formas disciplinarias del arte que pretendían fijar la representación del mundo dentro de un encuadre estaban instaladas en esta lógica de la conservación del capital y, por eso podía suceder como sucedió después de las vanguardias especialmente, que empezó el mercado del arte; es decir que la obra de arte pasa a ser mercancía y la obra de arte entonces puede circular como circulan otras formas de mercancía.

El arte de los 50 y los 60 no solo quiso re-pensar, o re-experimentar esta relación entre arte y vida sino que vio en eso también una herramienta de crítica a este elemento esencial del capitalismo que es la fijación de las cosas; yo lo llamaría incluso la textualización, el texto caído en mercancía; en el caso de la literatura eso se llama industria del libro, el *bestseller* por ejemplo.

Por lo tanto, la crítica de la *performance* es de hecho una crítica al sistema, al liberalismo y al neo-liberalismo y por ese lado también es de hecho una crítica a la modernidad, porque si el capitalismo es precisamente un efecto del pensamiento moderno efectivamente el cuestionamiento a esa concepción de la representación como encuadre, es un cuestionamiento también a una forma de representación con la que se había constituido esta idea de modernidad y esta idea de sujeto. Y por lo tanto, efectivamente todo este desarrollo precisamente de este arte de acción inmediatamente se vinculó a una forma de subversión del arte y rápidamente fue adoptada, en especial por todos esos grupos que en la lógica del capital o del liberalismo, del capitalismo liberal no habían podido tener voz.

Por eso la *performance* va a trabajar intensamente sobre cosas como el cuerpo, -porque el cuerpo precisamente había sido reducido a objetualidad, o a cosificación por el capitalismo-, o va a trabajar sobre las identidades subalternas: la mujer, el indigenismo, el *queer*, etc. Es decir, todo ese tipo de discursos de hace mucho rato, pero que hoy en día también están muy emergentes van a ser los discursos que van a aparecer en el espacio público a través de prácticas performativas; no es extraño por lo tanto esa relación, así habría que entenderla.

Entonces cuando nosotros pensemos en Chile tendríamos que decir que las prácticas de las *performances* llegan a Chile casual y no tan casualmente en medio de la dictadura de Pinochet, en medio de una situación de alta violencia y en la que precisamente una de las cosas que no se podía hacer era hablar directamente las cuestiones. Pero también nosotros vamos a entender posteriormente que el resultado de estos 16 años de dictadura que vivimos tuvo un efecto mucho más profundo, y uno de esos efectos profundos fue que rompió para siempre no solamente un tipo de convivencia que definió el republicanismo chileno de una parte del siglo XX, sino que también rompió para siempre los modos de producción y de realización de la vida de los sujetos, nosotros nunca más volvimos a ser los mismos, por decirlo así.

Cuando Lavín en los años 80 proclamaba en su famoso libro “La revolución silenciosa” la revolución del neoliberalismo, tenía toda la razón, pero no en los términos en que él lo estaba pensando porque aquí la revolución estaba sucediendo a través del ejercicio de una violencia que nunca había sido vista, por lo menos por la gente que había vivido en sus tiempos. Yo pienso en mis padres, ellos quedaron absolutamente pasmados frente a la reacción violenta del militarismo, nunca había sucedido en Chile que esa violencia fuera además masiva; da lo mismo si son 3.000 ó 4.000, el punto es que la impresión del ciudadano común es que era masiva, se torturó a mucha gente, se desapareció a mucha gente, fue tomada prisionera mucha gente; no había casi nadie que a su alrededor o en su barrio no haya tenido un amigo, un vecino o un pariente que no le haya sucedido algo así.

Esa impresión de masividad de alguna u otra manera, sería asimilable o afín a la experiencia famosa del Holocausto, yo sé que obviamente hay diferencias, no quiero homologarla, quiero decir que son afines. Entonces, del mismo modo como en Europa esa experiencia radical de esa matanza en masa, de esa matanza industrial que significó el Holocausto implicó el fin de la modernidad, porque el fin de la modernidad no fue un programa sino que fue consecuencia de un trauma del afecto. En Chile también esta situación de radical violencia va a generar este trauma en nuestra estructura de los afectos, en nuestra estructura del deseo que en definitiva rompió para siempre los modos en que Chile representó el mundo en otro tiempo.

Entonces la *performance* emerge precisamente a propósito de esa condición, no es producto de que está de moda hacer *performance* y que los artistas de ese entonces se están colocando, se están actualizando; la *performance* surge como una necesidad de poder expresar la urgencia de ese dolor. En ese sentido, la *performance* ofrecía a estos artistas precisamente la posibilidad de una inmediatez del discurso, y como plantea tu pregunta, una inmediatez en una eficacia de ese discurso.

Un elemento que define la *performance* es precisamente esa extraña relación con la eficacia, -a mí me *carga* la palabra eficacia, yo soy un crítico respecto a eso y los gringos usan mucho esa palabra eficacia-, especialmente Schechner, pero no la emplea solamente en el sentido productivo; porque también la *performance* ha sido copada por el ámbito del neoliberalismo, o sea, se habla de *performance* en el neoliberalismo.

Lyotard tiene una crítica maravillosa sobre la *performance*, precisamente en la educación como todas las cosas se transforman en un puro hacer y se acaba la reflexión, el activismo de los años 80 y hasta hoy día.

Eficacia habría que entenderla aquí más bien como una inmediatez respecto a lo otro, es decir mientras la obra de arte convencional implicaba siempre un diferimiento respecto a su recepción, la obra de arte performativa trabaja en la inmediatez de esa recepción, en eso consiste la *performance*; más que en un determinado tipo de uso de recursos. Lo que más define a la *performance* es precisamente la inmediatez respecto a la recepción, es decir toda *performance* se define por lo que hoy día en teoría de la *performance*, o teoría teatral se llama la copresencia; el hecho de que hay

unos que están ahí y hay otros que están contemplando la acción y hay otros que están actuando, pero en la que esos que contemplan ya no contemplan pasivamente, sino que interactúan con esos que están actuando.

Entonces claro, la *performance* era una herramienta de inmediatez del mensaje con el que tú podías en buen chileño *al tiro* tener esa recepción, y por lo tanto la *performance* también se constituía en una actividad política; *performance* y activismo político son hoy día nociones que están muy cerca, de hecho en algunos artistas es muy difícil distinguir cuándo son artistas de *performances* y cuándo son activistas sociales, -no me interesaría establecer la definición, menos ahora digamos-, pero yo creo que es muy sutil la distinción y eso a mí me parece también bien interesante pensando en lo que sucedió el año pasado en Chile.

Ahora, lo que sucedió en Chile fue justamente esta emergencia y la *performance* obedecía a eso; yo no creo que los artistas del CADA hayan pensado en ese momento en la palabra *performance*, yo creo que ellos estaban más bien urgidos por la necesidad de expresar esto que estaba pasando en Chile y no se podía expresar de otra forma. Ha sido la teoría después la que ha llamado a esas cosas *performances*, en realidad la *performance* siempre la llamó la teoría, la teoría es la que siempre llega tarde a los fenómenos artísticos y trata de entenderlos.

**Observatorio Cultural: ¿Cómo ves tú que ha derivado esta manera de copresencia en la situación de hoy?, me refiero desde los 90 hasta el 2012.**

**Mauricio Barría:** Hay una cuestión que es bien interesante a propósito de este límite impreciso entre activismo político y *performance*, ya lo decíamos antes, pero este límite no es más que un límite más, que es lo que pone en juego la *performance*; de hecho, una de las definiciones más interesantes de *performance* es la producción de liminalidad, la producción del umbral, lo performativo sería precisamente el umbral, sería el estado del umbral al que se lleva algo.

Entonces, en ese sentido, un video puede tener o puede leerse como *performance*, la fotografía misma. Hay un libro muy bonito de Rita Ferrer acerca de fotografías de *performances*.

Una de las discusiones más típicas de la *performance* es justamente su relación con el registro, hasta qué punto el registro sigue siendo o no. Ahí hay distintas posiciones, hay unas posiciones muy radicales como las de Peggy Phelan que señala que el registro claramente no es *performance* y que el registro es documento; Peggy Phelan de hecho habla de una ontología de la *performance* y a mí me parece muy potente ese concepto, un concepto de los 90, no tan nuevo.

Y ella entonces define la *performance* de una manera que a mí me parece muy precisa, es una representación sin reproducción, es decir, el problema de la *performance* no es la no-representación, sino que no es una representación que se reproduzca, es decir ahí claramente hay un cuestionamiento a la lógica de la circulación de la mercancía, y el problema del registro de la *performance* es que la instala en la lógica de la mercantilización.

Pero no solamente hoy día el registro, porque en realidad todas estas cosas que pretenden salvar estas lógicas relacionales que están tan de moda, que pretenden subvertir precisamente no subvierten tanto las cosas, porque de hecho no hay artista que viaje más por el mundo que los artistas de *performance*, no hay más cantidad de simposios y de muestras que las de *performance*, donde hay muchas cosas diversas.

Entonces la *performance* al mismo tiempo que contiene esa resistencia, o ese rendimiento crítico a propósito de instalarse en el umbral, esa misma condición elabora su peligro y su peligro es la banalización de lo performativo, y la banalización de lo performativo es sociedad del espectáculo. Porque todo sucede hoy día y todo tiene que ser espontáneo; yo veo la televisión y entonces los *tipos* se paran, los *tipos* rompen el cuadro aparentemente, pero todo bajo control porque todo eso está calculado por el *people meter* que está diciendo: ahora párate, no, ahora quédate tranquilo, ahora yo te ofendo, te *tiro mierda*, etc., es una cuestión bien interesante como hay un cálculo respecto a la performatividad.

Y en ese sentido efectivamente el concepto de *performance* pareciera ser, pareciera tener una suerte de eficacia, pero desde el punto de vista del rendimiento crítico la *performance* está contra de la eficacia, es decir, el lenguaje de la *performance* es un lenguaje que viene al instalarte al umbral de la disciplina, viene a romper la eficacia natural de los lenguajes, entonces *performance* sería toda esa situación en la que el encuadre o el esquema se rompe momentáneamente, yo diría como Benjamín, se interrumpe.

La *performance*, por lo tanto, es un arte o es una práctica de interrupción del flujo de la representación que constituye el poder, o una interrupción del flujo de la circulación de la mercancía. Así como en “Tiempos Modernos” Chaplin frente a esa línea de producción empezaba a generar el error, la falla, y esa falla, esa interrupción inmediatamente lo que producía era des-familiarización, distanciamiento; *¿hey*, qué es esto?

Entonces en ese sentido, lo que hicieron el CADA es un tipo de trabajo de acción que más que pretender interrumpir algo que todavía no circulaba, porque era todo interrupción intentaban, desde mi punto de vista instalar una poética en un mundo devastado de poéticas; es decir, la interrupción de ellos era una interrupción que era menos respecto a los espacios públicos como se puede leer, y mucho más respecto al registro ¿En qué sentido?, en el sentido de que lo interesante de esa acción era precisamente poder sentir, aun cuando nunca la haya visto, que era ante esa devastación de cualquier posibilidad de poesía que pudiera haber un relampagueo poético. Y con poesía no quiero decir una cosa *fofa*, estoy diciendo una cosa lo más potente que alguien pueda imaginarse, estoy hablando del poema de la creación.

Es decir, la acción del CADA daba lo mismo que yo la viera o no la viera, de hecho hay muchas acciones que nunca se vieron; las cruces de Lotty Rosenfeld nunca fueron hechas para que la gente las viera ahí, la gente pasaba, los automovilistas pasaban por el camino, por un camino además que no era muy transitado, pero lo interesante de eso era que yo veía cómo ella interactuaba. Por eso aún

cuando ahí hay una lógica aparentemente del registro, es una lógica que también interviene una cierta performatividad porque en el ejercicio de la expectativa o de la contemplación de ese registro algo me sucede a mí, por eso digo que la *performance* no es solamente, necesariamente una práctica en vivo.

Yo creo que la interrupción del CADA fue la interrupción de una poética, yo creo que esa condición es muy diferente al presente.

Desde los años 90 hacia adelante nosotros comenzamos a vivir lo que se llamó la transición a la democracia; -el concepto de transición ya es un concepto bien complicado porque implica tránsito-, pero la transición a la democracia lo único que no generó fue movimiento sino que fue una transición estática curiosamente porque no generó los cambios que muchos de nosotros esperábamos, sino que conservó un modelo y más bien lo intensificó y lo perfeccionó.

Entonces, desde ese punto de vista, la transición fue una falsa transición en el sentido de un falso movimiento que fue produciendo justamente un estancamiento y un apozamiento respecto a ciertas cuestiones. El apozamiento es respecto a las expectativas en primer lugar, pero si nos queremos poner un poquito filosóficos o poéticos yo diría que es un estancamiento o un apozamiento del deseo, y en ese sentido ese deseo se va estancando, se va pudriendo y de repente es un deseo que era deseo en tanto quería un objeto, pero luego cuando ya está estancado ese deseo ha perdido toda relación al objeto y se transforma simplemente en un deseo que desea el propio deseo (ya te advertí estoy como poético, pero no quiero ser poético, quiero ser muy concreto).

Eso Nietzsche lo llamó resentimiento, -no me gusta la palabra resentimiento, prefiero la palabra deseo todavía-, porque el resentimiento de alguna u otra manera todavía, el resentimiento logra convertir la negrura de ese deseo y lo traspasa en otro objeto; pero en este caso siento que este apozamiento del deseo no tiene objeto y más bien produce derivas de objetos, produce chispazos de luz de objetos pero no sabe qué desear, y por eso lo desea todo, por eso lo quiere todo. Y por eso en la última manifestación estudiantil del año pasado nosotros veíamos justamente ese exceso del objeto del deseo; lo queremos todo y no queremos transar nada.

Bueno esa es la parte luminosa, pero detrás de esa parte luminosa yo creo que hay ya una parte que es menos luminosa, y que es la más interesante, la más fuerte y la que habría que pensar; que detrás de esos chispazos de objeto que aún pareciera que son súper concretos, -porque queremos educación gratuita, queremos cambiar el modelo, la utopía, el aparente resurgir de la utopía-, queremos cambiar un modelo pero no sabemos qué queremos proponer, porque no es claro lo que se puede proponer tampoco. Queremos educación gratuita incluso contra los propios principios de esa educación gratuita, porque si la educación gratuita pretende precisamente ayudar a los que no pueden pagar, -el principio era llevado a tan últimas consecuencias, que yo, que alguien podría estar de acuerdo en pagarle a aquellos que sí han podido pagar y han profitado de un sistema por años-, o sea yo a lo que me refiero es a la contradicción. Por eso hablo de un deseo que no tiene objeto, pero ese deseo que no tiene objeto, que desea un deseo, de alguna u otra manera lo que va generando es

violencia, y la forma de expresión por lo tanto es el ímpetu, es el puro paso al acto, es la pura performatividad del deseo.

Entonces yo haría una distinción respecto al trabajo de un CADA o a la performance del CADA, a ese tipo de ejercicio performativo, a las formas de performatividad que fueron, -o sea la palabra performance salió hasta en la tele, ahora todo el mundo habla de performances-. Yo creo que la diferencia tiene que ver con la poética, porque lo que para mi gusto no tuvieron las acciones del año pasado, que tú podrías llamar *performance*, es una poética es decir, una interrupción en la devastación del imaginario, más bien eran reiteraciones de la devastación, no estaban formulando nuevas cosas. Yo no me creo ese juego de “pero estamos trabajando con los instrumentos de la cultura popular”, no, están sometidos a esos instrumentos.

Yo voy a ser súper duro en este sentido, quizás es una generación que no está pudiendo imaginar nuevos imaginarios y tiene que reproducir los imaginarios de la televisión y por eso la televisión los toma, o sea, una verdadera *performance* hubiera sido aquella que no hubiera sido posible tomar la televisión, esa es la verdadera *performance*; y las verdaderas *performances* ocurrían cuando los carabineros golpeaban a las personas y eso no estuvo en la televisión, porque eso es insoportable y la *performance* trabaja en el lugar de lo insoportable. Yo creo que hay mucha gente que es consciente de eso en todo caso, no es solamente un discurso que yo vengo a tirar mesiánicamente, no, para nada, yo creo que hay mucha conciencia respecto a eso.

Lo que ocurrió el año pasado fue una acción política y del punto de vista de la acción política, yo creo que tuvo consecuencias interesantes; pero no quisiera llamarla *performance* y no quisiera meter el tema de la *performance* de eso. Y si quisiera rescatar elementos, rescataría elementos de esos grupos de activismo político que trabajan la *performance*, que irrumpieron en las propias marchas; los grupos de disidencia sexual, los grupos de disidencia cultural, esos grupos sí que interrumpieron el flujo de naturalidad de esas marchas.

Lo que sí tiene esa marcha, lo que yo sí me llevo como muy gratamente es que estamos viendo un sujeto que es capaz de convivir con la diferencia y que aun cuando hubiera marcha integraba eso en una lógica de un ejercicio infinito, eso sí me parece muy potente. Que no era lo mismo que ocurría en otros años, o sea, yo veo ahora a los comunistas y en otras épocas ser *gay* y comunista era imposible, o sea no era posible y ahora hay algo que ha pasado, pero no por los comunistas, ha pasado porque la sociedad civil ha obligado a esa apertura, eso sí me encanta.

Yo llamaría intervención performativa a lo que hacen grupos permanentes que están trabajando sobre eso, y hay muchos en Chile.

**Observatorio Cultural: En relación a la formación de futuros actores y dramaturgos ¿es posible definir ciertos perfiles de enseñanza en relación a los actores y dramaturgos de las escuelas de hoy?, ¿cómo es posible hacer una formación más completa, que incluya esto de no centrarse tanto en el hacer?**

**Mauricio Barría:** A propósito del tema de la formación yo ampliaría la pregunta en términos de qué significa formación de arte y qué importancia tiene eso respecto a una sociedad. Como bien tú lo planteas, hay una formación disciplinaria que es la que tienen los artistas en este país en general, en la universidad, cosa que ya es una condición peculiar porque no en todos los países del mundo el arte se estudia en universidades, eso genera ventajas y problemas.

Pero yo creo que para entender el problema de la formación del arte se tiene que entender que el arte es una cuestión que requiere re-vincularse con la sociedad, pero cuando yo digo re-vincularse no quiero decir que no esté vinculada, porque de hecho lo está; tú a cualquier persona en general, le preguntas conoce la palabra arte y algo te va a decir, alguna fue al teatro, tal vez, pero por último vio algo que sería relacionado con el arte. No hablo de una vinculación que es la que existe, sino que hablo de una vinculación, o de una re-vinculación respecto a eso que el arte tuvo que producir para poder transformarse en el dispositivo de crítica social o de resistencia cultural que hoy día es, o que puede llegar a ser.

La historia del arte moderno es la historia de la autonomía del arte, la autonomía del arte significa que el arte pierde esa relación con la *praxis* vital de las personas, no sé si alguna vez la tuvo completamente pero supongamos que sí; pero la ganancia de esta autonomía fue justamente que el arte pudo tomar distancia de los sujetos que lo financiaban y de las urgencias de un espectador y por lo tanto el arte se pudo transformar en la producción del proyecto discursivo de un artista que pretendía decir algo al mundo.

Esa concepción del arte que es la que generalmente todos tenemos es el arte moderno, no es el arte medieval, o no es lo que sucedía en la Grecia antigua. La autonomía del artista o la autonomía de la producción artística es lo que define este arte moderno cuya consecuencia fue que las formas en que fue cuajando esto fue distanciándose del público, por lo tanto el problema hoy día de la distancia de las formas de arte contemporáneo con los públicos es un problema de todo el mundo, y es uno de los temas más importantes que hoy día se dialogan, o se discuten en los campos del arte, por lo tanto cuando hablamos de la formación artística, estamos hablando de la formación artística a propósito de ese problema.

A lo cual habría que agregar que esa misma distancia entre el arte de la producción del arte contemporáneo y los públicos, es también una distancia que modernamente se construyó entre los sujetos y sus propias emociones.

Es decir, el arte se separa del mismo modo como las emociones se separan de los individuos, y la emoción, cuando pienso en la emoción estoy pensando en todo el ámbito de la sensibilidad. Y lo que nosotros vemos precisamente es una educación escolar centrada básicamente en la promoción de estructuras racionales, de programas lógicos de resolución de problemas en la que se ha olvidado la importancia no de la percepción solamente, sino que de la sensibilización del mundo, del aspecto de lo emotivo y de lo afectivo.

Por lo tanto, hablar de arte es hablar precisamente de aquellos elementos que una cultura, o una sociedad moderna como la nuestra ha dejado de lado y que su síntoma más evidente es que ha dejado la propia formación artística.

Entonces, yo lo primero que diría es que cuando hablamos de formación si no parte en la escuela, da lo mismo cualquier programa de arte súper *choro* que se realice en una universidad súper *chori*; si tú no formas a los niños en la experiencia del arte desde chicos cualquier reforma curricular en una universidad, para mi gusto, no sirve para nada. Esa es la primera *pata*.

Yendo ahora al elemento de la formación universitaria, en Chile, que el arte esté en la universidad es una condición peculiar que no existe en general; en Argentina, por ejemplo, los actores o en general artistas no estudian en la UBA, sino que hay un Instituto de las Artes, o universidades artísticas por decirlo así que dependen de las grandes universidades, pero en general en Europa, el modelo europeo, el modelo en Argentina y en otras partes ha sido así.

Pero en Chile, -por una historia X que da lo mismo señalarla en este momento-, las artes llegan a la universidad, hay un proyecto político detrás de eso que implicó que el arte también se sometiera a las lógicas de la academia universitaria, cosa que es un problema hoy día para el arte. Porque en la academia universitaria contemporánea la exigencia es que un académico escriba 3 *papers* al año, pero, ¿cómo mides la relación entre un *paper* y una obra artística? Los *papers* se pueden indexar, tienen circulaciones internacionales, pero ¿qué es una buena obra de arte?; ese es, solamente para ejemplificarlo, uno de los problemas que significa que el arte esté adentro de la universidad.

Pero tiene una gran ventaja el obligar que el artista esté dentro de una estructura académica, ya que está obligado a tener cursos teóricos y aun cuando a ti te llame la atención, -yo sé que tú has viajado-; el artista de los años 60 y 70 nunca tuvo la obligación de saber teoría, los pintores pintaban, pero el arte contemporáneo es un arte que estableció una relación esencial con la teoría, es decir, yo creo que hoy día no se puede hacer arte sin esa relación con el campo teórico que dialoga con el arte o que tiene que dialogar con el arte.

Creo que se hace arte ingenuo, o se hace un tipo de arte que a mí no me interesa, -pero eso obviamente es un problema personal-, que no sería un arte crítico en diferentes niveles; no estoy hablando de la gran crítica, estoy hablando de las pequeñas interrupciones también. Creo que el arte sin teoría es ingenuidad; entonces en ese sentido, la universidad ofrece a la formación artística de nuestros propios artistas, y ofreció precisamente estas posibilidades.

La historia del arte chileno, -se ha mencionado aquí a la escena de avanzada-, la escena de avanzada desde siempre tuvo una vinculación con la teoría muy profunda y eso no es una cuestión que yo pueda asimilar a todas las escenas artísticas del mundo, es una peculiaridad también; en ese lugar nosotros vimos como logró coincidir ambas cosas. Tal vez lo que está sucediendo contemporáneamente es que ambas esferas no están coincidiendo por razones de prejuicios mutuos; los artistas desconfían de los teóricos porque sienten que los teóricos hablan en las nubes, según ellos

y hablan nunca de las cosas concretas o no hablan de ellos, y los teóricos a veces desconfían de las escenas artísticas porque no están a la altura del ideal que es una teoría. Yo creo que lo que falta es volver a poner en diálogo que no significa una coincidencia sino que yo estoy hablando de un diálogo que signifique tensión, pero diálogo entre estos dos ámbitos de desarrollo.

Entonces yo veo precisamente que hay un cambio interesante respecto a la necesidad de los artistas, los artistas están pidiendo precisamente la necesidad de una teoría que dialogue con la obra, no de una teoría que esté afuera de la obra.

Y al mismo tiempo yo les exigiría a los teóricos que la teoría estableciera relación con la obra y no que se construyera a partir, digamos, de esquemas que están solamente imaginados en los textos.

Pero esta relación respecto a la obra también -para mi gusto- es una relación respecto al medio externo; es decir, si el arte habla al mundo, esta relación con la teoría tendría que ser la de una teoría que habla al mundo y no una teoría de las academias cerradas sobre sí mismas; que tal vez en Chile no ocurre tanto porque la academia chilena es pobre, y por lo tanto tú estás obligado a relacionarte con el mundo, ocurre más en academias que tienen dinero en donde los investigadores se encierran en sus cubículos a hacer *papers*. Ojalá que eso no ocurra en este país, ojalá que efectivamente la teoría de este país, los teóricos de este país sigan en relación con el mundo, sigan hablándole a las personas también; y al mismo tiempo que les hablan a las personas, estén construyendo los textos, o las teorías con la dificultad que deben tener.

Yo tal vez no voy tan directamente a tu pregunta, pero sí quisiera hacer una reflexión; lo peor que puede ocurrir respecto al tema de la relación, estoy pensando en la formación respecto a la relación entre arte y público es que el arte baje al público, no, el público tiene que dialogar con el arte, porque solamente de esa manera es que el público abre horizontes, de esa manera el público deja de ser público y pasa a ser espectador emancipado como lo plantea Rancière. Es decir, el arte tiene que tener esa dificultad del mismo modo como la teoría tiene que tener esa dificultad propia, los artistas y los teóricos tienen que poder ayudar al público, tienen que mediar en esa relación pero no bajar el nivel. Y el público es el que, si hay algo que el arte va a hacer en esta sociedad, ese público va a experimentar algo diferente a la televisión, por ejemplo.

Y en ese sentido hay formación, pero la formación no solamente respecto al lugar universitario, sino que también a la escuela donde se va a educar ese futuro espectador.

**Observatorio Cultural: ¿Cómo se vincula la dramaturgia chilena contemporánea con temáticas nacionales actuales, y de qué manera lo hace? ¿Qué tensiones y relaciones existen entre el trabajo formal del teatro contemporáneo con esa realidad nacional?**

**Mauricio Barría:** La dramaturgia es mi gran amor, o mi otro gran amor después de la filosofía, después de mi señora y mis hijos también, o con ellos. Hablar de dramaturgia para mí es hablar en un campo bastante más inestable, porque mi visión de ella es la visión que yo establezco también como

creador en ella y esa visión es la que yo quisiera también plantear acá y es la que me interesa plantear.

Lo primero que tal vez tendríamos que plantear es que el concepto de dramaturgia es un concepto que hoy en día ha sufrido una expansión de campo, ya no alude solamente a la idea del texto escrito, al texto dramático propiamente tal, o a la idea de un género dramático diferente a un género lírico, o narrativo. El concepto de dramaturgia apela a la forma en que se construye un relato en el teatro y yo incluso señalaría algo más aventurado, y diría en toda forma escénica hay siempre un tipo de construcción de relato que podría perfectamente llamarse dramaturgia. Dentro de esa línea, entonces nosotros podríamos hablar de dramaturgia del espacio, de dramaturgias del texto o de la imagen, de dramaturgias sonoras, podríamos hablar de dramaturgias del cuerpo, dramaturgia del actor, de dirección, de iluminación, etc.; es decir, la manera en cómo yo compongo un relato al interior de un arte escénico, podríamos llamarlo precisamente dramaturgia en términos genéricos.

Dentro de esa dramaturgia, existe una cosa que se llama la dramaturgia textual que es precisamente la propuesta que hace un autor-escritor a un grupo. Este autor puede coincidir también siendo el actor, siendo el director, o teniendo otros roles dentro de la producción teatral o escénica, y que propone para que se trabaje en conjunto con el resto del colectivo. Lo que aporta justamente el texto es, por una parte una estructura de acciones, o un constructo posible de secuencias, de acciones que están instaladas -en este caso- en formas verbales y esas formas verbales están, o debieran estar, construidas pensando en que van a suceder sonoramente. En ese sentido, por lo tanto el concepto de texto dramático ahora es un concepto que también se ha modificado enormemente en los últimos años; y la idea que hoy día un dramaturgo que escribe textos tiene sobre el texto es bien diferente a la idea que podía haber tenido Ibsen en el siglo XIX, yo diría que son radicalmente distintas. No obstante, siguen existiendo todavía dramaturgos que conciben el texto a la manera de Ibsen, incluso dramaturgos que son directores y que son actores. Lo cual hace pensar también de obras o puestas en escenas que siguen siendo como las puestas en escena del siglo XIX, pero con vestuarios contemporáneos, con familias chilenas hablando *chuchadas*, pero siguen siendo el mismo teatro del siglo XIX.

En ese sentido, por lo tanto cuando nosotros pensamos en el texto dramático, en este texto abierto, en este texto que ha repensado su condición de texto; nosotros nos encontramos efectivamente que en nuestro país desde ya finales del año 90, hubo una explosión de autores que lograron plasmar en la escritura un imaginario y que lograron generar no solamente montajes sobre sus propios textos, sino que además lograron generar textos con una suerte de autonomía en cuanto a escritura. Esos son los que a mí personalmente me interesan, es decir, ese tipo de escritura a la manera francesa de entenderlo, ese tipo de escritura que al mismo tiempo está al servicio de una puesta en escena, pero al mismo tiempo puede tener una autonomía. Esa escritura tuvo menos recepción de la que uno hubiese deseado, y tal vez una de las razones por la que tuvo menos recepción fue porque al interior del campo teatral chileno no fueron bien comprendidas, porque de alguna u otra manera a finales de los 90 o a principios del 2000 se estaban planteando imaginarios escénicos que hasta hoy muchos directores ni siquiera se pueden imaginar. Yo siempre he planteado que la dramaturgia chilena ha

sido, bueno hasta hace unos años ha estado más adelante, ha sido la vanguardia en el arte escénico frente a concepciones en la dirección que para mi gusto se han quedado bastante *pegadas* en formas del teatro posmoderno de fines de los 80.

¿De qué habla esa dramaturgia? En primer lugar es una dramaturgia heteróclita tanto en términos de forma, ya no responde a los cánones clásicos de textos dialogales, o textos con personajes precisos, sino que son escrituras precisamente escénicas que trabajan con una materialidad lingüística muy potente, en la que los elementos digamos de la cultura popular se integran de una manera libre. Pero al mismo tiempo se integran de una forma crítica, y que hablan claramente de lo que está sucediendo en nuestro país. Pero si uno tuviera la necesidad de ordenar un poco esta dramaturgia, yo diría que la escritura dramática chilena, no el teatro chileno que no es lo mismo, la escritura dramática chilena para mi gusto ha tendido por tres grandes vertientes, siendo bien reductivo: la primera, un tipo de escritura en donde el referente televisivo y mediático y *mass media* es muy presente; un segundo conjunto de dramaturgos en donde la preocupación por la letra y por la materialidad de la letra ha sido central. Y un tercer grupo en el que la relación entre habla y puesta en escena ha sido lo productivo.

En el primer grupo yo propongo obras, y hay muchas y de varios autores, pero por ejemplo la “Mujer Gallina” de Alejandro Moreno, una obra de principios del 2000 que trataba de una noticia; hay muchas obras que tratan sobre noticias. En la misma lógica una obra de Benito Escobar que se llama “Ulises o no”, que también es toda una referencia a los medios de comunicación y a la sociedad del espectáculo. En el caso de las dramaturgias densas, que llamo yo de narratividades densas, para mí el paradigma es Juan Claudio Burgos, pero ahí yo también colocaría algunos textos de Benito Escobar, o de Rolando Jara que para mí apelan a esa cuestión.

En el tercer grupo, -todo esto es muy amplio por favor y es bien cuestionable-, en el tercer grupo yo colocaría precisamente los trabajos de Ana Harcha y de todas esas poéticas al estilo de Ana, que han surgido posteriormente hoy día, que son dramaturgias muy fragmentarias pero donde el texto está más bien al servicio de un movimiento, de un accionar actoral; y aun cuando logran en algunos casos una riqueza como palabra, son menos interesantes como palabra. Por ejemplo algunos trabajos de Manuela Infante como “Cristo”, que uno no podría decir que es dramaturgia e incluso los trabajos primeros de Manuela, como “Juana”, yo creo que es mucho más interesante la puesta en escena que el texto, porque el texto solo parece un texto muy antiguo, pero la puesta en escena era muy brillante.

Yo creo que una temática que ha sido transversal es el tema de la familia hasta hoy, pero ya está un poco banalizado para mi gusto. La familia en algún minuto representaba una alegoría de la familia chilena; el tema de la familia es que la familia es una alegoría súper, o sea es una alegoría que claramente se puede transformar en un símbolo muy totalitario, porque cuando tú entiendes que la sociedad chilena es una familia dejaste de entender que la sociedad chilena es política; las familias no tienen familia, las familias tienen relaciones de familia, por lo tanto tú siempre vas a perdonar a tus hermanos. Pero aquí hay cosas que no se pueden perdonar, o sea, el tipo que cometió un crimen, que

torturó o que hizo desaparecer, es una cosa que no se puede perdonar, entonces no es mi familia; entonces si yo entiendo que Chile está roto como familia, le estoy haciendo un mal favor, precisamente al tema de la memoria. Toda esa metáfora de la familia ha dado lugar a otras formas de teatro que para mí son más interesantes, que son formas de teatro político, hoy día lo que hace Jesús Urqueta, lo que hace Patricia Artes con “Celebración” por ejemplo, lo que está haciendo este grupo que hizo “Ñi Pu Tremen” que trabaja sobre testimonios de mujeres mapuches reales; ahí hay cuestiones que son interesantes y que elaboran formatos aparentemente de neorealismo familiar, pero ya no están hablando de la familia porque están instalando sujetos reales, o porque están descuartizando la representación de los actores, están hablando directamente de lo que están sintiendo, “Simulacro del ayer”, es otro ejemplo también de ese teatro, que está apelando a esa cuestión directa. Hay un teatro de la realidad en Chile hoy día que tiene que ver con eso, que ya no interesa actuar bien sino que interesa decir.

Obviamente que es un teatro que está, que es muy joven, es un teatro que tendrá también que matizar, porque en eso también hay cosas, hay trabajos que son bastante malos diría yo, porque un actor al final para no actuar tiene que ser un tremendo actor y lo que ocurre es que más bien no actúan porque no saben actuar; eso es un problema de formación, un actor tiene que saber actuar, un actor tiene que saber hacer su oficio, y en ese sentido parte de ese oficio es dejar de actuar.

Lo mismo que un dramaturgo, tiene que ser un tremendo dramaturgo para poder descomponer todas las formas, o sea, un Heiner Müller por ejemplo ha escrito obras absolutamente formales como “Philoctetes” en los 70, pero luego en los 80 escribe “La máquina Hamlet”; pero yo entiendo que él entiende muy bien lo que puede ser el teatro. En ese sentido me refiero también a que existe una necesidad de oficio y que hay un oficio que yo siento que a veces falta, y lo acuso no de la misma manera como otros lo acusan, -porque algunos acusan la falta de oficio como, queremos que vuelva el teatro realista-, no, yo no digo eso, yo no quiero teatro realista, me *carga*; yo quiero teatro no realista, pero con actores que pudieran hacer de cualquier cosa, y no que hacen teatro no realista porque no pueden hacer obras de teatro realista.

En ese sentido yo creo que la dramaturgia habla del mundo y de Chile, está tratando de pesquisar lo que sucede; yo creo que las Muestras de Dramaturgia, -yo soy jurado de las Muestras de Dramaturgia-, es un súper buen repertorio de lo que se está imaginando las personas que están escribiendo; he leído obras en algunas Muestras de Dramaturgia, hace rato leí unas muy buenas sobre la Revolución Pingüina por ejemplo, y que nunca se pusieron en escena. Es decir yo creo que la dramaturgia sí está trabajando, pero creo que de parte de los directores teatrales en Chile hay poco interés por tratar de leer esa dramaturgia, hay demasiada urgencia de querer hacerlo todo; de querer ser el director, el escritor, el diseñador, el productor, el gestor, lo quieren hacer todo y obviamente nadie puede hacer todo bien. Yo creo que ahí fallan muchas veces muchas obras, que toman textos que no han logrado construir poética, ponerse a escribir teatro no es cualquier cosa.

**Observatorio cultural: ¿Qué crees tú que el teatro debe hacer, o devolverle al país?, ¿en qué consistiría la utopía de un dramaturgo?**

**Mauricio Barría:** Yo creo que el teatro tiene que representar lo que sucede en un país, pero no copiarlo, tiene que representarlo con una dislocación, porque cuando la gente va al teatro o cuando la gente vaya al teatro lo que tiene que reconocer es ese lado que no piensa en la vida cotidiana, justamente al contrario de lo que se suele decir. O sea, a la gente le tiene que pasar lo que le tiene que pasar en la vida cotidiana, pero cuando va al teatro tiene que poder pensar eso que no pueden pensar en la vida cotidiana porque tienen que ganarse el pan, pero el teatro los tiene que hacer pensar en eso, no un teatro que le hable de la vida cotidiana. Yo tengo una frase: yo quiero un teatro que no sea como la televisión, que no me recuerde nada a la televisión; ese es para mí el teatro que debiera suceder.