

● Entredós



Revista PAUSA quiso palpar los latidos de la dramaturgia chilena. Y para aproximarse a ese arco de voces escénicas convocó a dos autores para nada mezquinos con las palabras: Benjamín Galemiri (46) y Ana María Harcha (30).

Escritor imparable y prolífico, con más de 15 obras (*El coordinador*, *Edipo Asesor*, entre otras), algunas traducidas a varios idiomas y representadas o leídas en varios países, Galemiri ha coleccionado también varios premios nacionales e internacionales: Pedro de la Barra (1977 y 1993); Premio Municipal de Literatura (1994, 2000 y 2003), Premio del Consejo Nacional del Libro (1996 y 1999); Premio José Nuez de Literatura (2001); Premio Quijote Mejor Autor Latinoamericano en París (2002), entre otras distinciones.

Menos abundante pero valiosa es la producción de Ana María Harcha, actriz egresada de la UC: además de las obras *Tango, Perro!* y *Lulú suma Kinder*, escrita junto a Francisca Bernardi, por la que ganaron el premio Altazor 2003.

Si el teatro es el punto en común de estos dos autores, la conexión que establecen con él dista de ser similar. Mientras Ana María compara su relación actual con el teatro con la existente entre el "juez Guzmán con Pinochet", ya que "siempre hay un conflicto, algo que no se puede resolver, la misión de intentar hacerlo, trabajo, trabajo y más trabajo, pequeñas victorias morales, algo ocul-

Benjamin Galemiri y Ana María Harcha

El juego de los dramaturgos

to que no sale a la luz, búsqueda permanente de una verdad”, Galemiri —con estudios de Licenciatura en Filosofía (Universidad de Chile) y en el Laboratorio de Guiones Sundance Film Institute— es más carnal en su afirmación al dar cuenta de que si la relación con el teatro fuera de pareja, la suya sería sadomasoquista. Respecto de la infidelidad teatral, el dramaturgo reconoce que “el teatro es el único lugar en donde se puede pecar”. Y lo justifica ya que para él “escribir obras teatrales encubiertas o falsas, que en el fondo son películas, es mi manera de violar el teatro o de serle infiel”. Y sin perder el espíritu festivo no duda en afirmar que “soy tan fiel al teatro que sólo deseo serle infiel a él”. Agrega: “Nunca me he tomado muy en serio esto del oficio del dramaturgo. Somos una comunidad narcisa y vivimos de nuestro discreto ego culpable”.

Ana María Harcha, algo más recatada, cree muy seriamente que se cae en una infidelidad hacia el teatro cuando se “responden preguntas pseudo-faranduleras”, las que le hacen perder “el sentido del humor”, tal como al parecer ocurrió. “Pero si esto es sólo un juego”, le digo. “¿Por qué no me preguntan mejor qué pienso de la APEC?”, solicita. “Hay cosas urgentes de las que tenemos que hablar. Y mentir: no decir lo que en verdad se quiere decir, de la forma en que se quiere decir, en el lugar que se quiere decir”.



Leopoldo Pulgar



Pese a la evidente sobreabundancia de la oferta escénica, la generalidad de los especialistas en teatro y los textos disponibles consideran a Benjamín Galemiri, que irrumpió en los 90, como el último ejemplar con derecho a ponerse el incierto traje de dramaturgo. Antes de él, todos. En los 60, Wolf (Egon), Vodanovic (Sergio), Requena (María Asunción), Díaz (Jorge), Aguirre (Isidora), entre otros; Griffero, De la Parra, Radrigán y no mucho más, en los 80. Del 2000 a la fecha, nada o apenas balbuceos, dicen.

Más allá de las opiniones la realidad no se puede desmentir: existen hombres y mujeres de alrededor de 30 años, que escriben obras de teatro que se llevan al escenario. Y aunque estén en un proceso de desarrollo y todavía no hayan alcanzado su madurez en estilo y contenidos, poseen algunas características de gran proyección. Además de ser trabajadores (as) y serios (as) en su oficio y dueños (as) de una gran imaginación cuando construyen universos dramáticos, algunos de ellos (as) ya exhiben mucha fluidez en el manejo de la palabra escrita.

Y tienen algo más en común: salvo excepciones, no son muy reconocidos(as) por los directores de mayor trayectoria, como lo recordó en febrero Lucía de la Maza. Esa vez, la joven dramaturga contó que en un panel de reflexión, durante la II Muestra Off de Dramaturgia 2003, dos conocidos directores afirmaron que adaptaban para el teatro relatos de la literatura, debido a la actual ausencia de (buenos) dramaturgos chilenos y de textos que les interesaran.

Esto es Alfa

Hay quienes niegan, dudan o sospechan de la existencia de una nueva dramaturgia. Si fuera cierto significa que nos tenemos que conformar con los autores de las décadas del 60, 80 y 90. ¿Después puro vacío? No, hay indicios del surgimiento de escritores jóvenes que buscan su sitio.

Galemiri: Como yo me creo el papá de las nuevas generaciones, puedo afirmar que hace años que existen nuevos dramaturgos, potentísimos, muy fuertes. En los talleres de dramaturgia les hago a mis alumnos preguntas personales porque los autores tenemos que traspasar nuestras biografías para crear conceptos. También hay otros que buscan en los talleres de dramaturgia algo que se llama compañía, que va contra la soledad. Hay muchos poetas que encuentran en la dramaturgia un momento para escapar a la soledad.

Para mí el autor es un filósofo. Sería bueno y conveniente que se filosofara en la dramaturgia. A veces veo muchas escrituras perfectas, pero inmóviles. La escritura tiene que ser

húmeda, se tiene que mover. En Chile hay mucha escritura de esfinge.

Harcha: El dramaturgo joven existe, con nombre y apellido, con rango de edad. En sus textos, en estos momentos, no se ve una profundidad, una construcción de lenguaje. Estoy de acuerdo con Benjamín en términos de que en estos dramaturgos jóvenes debe desarrollarse una conciencia mayor del yo autor. Creo que hay una búsqueda consciente y en desarrollo. No sé tampoco si los dramaturgos tengan que ser filósofos. Sí me parece una característica diferente que la nueva generación de dramaturgos provenga de las escuelas teatrales. Creo que eso da una conciencia sobre todo lo escénico, distinta a la de los dramaturgos que en Chile vienen del periodismo, de la medicina, de las letras o de la filosofía, como ocurrió hasta la generación de Galemiri.

Que los nuevos textos no sean tan... fuertes, completos o acabados es porque los dramaturgos tienen la conciencia de que viene la etapa del montaje en la que también ellos trabajarán. Hay muchos dramaturgos jóvenes que han asumido el rol de autor-director. Es natural para nosotros montar las obras.

Galemiri: Los jóvenes dramaturgos chilenos me recuerda los métodos de producción del *free cinema*, el cine inglés de los 60: escriben, actúan y producen sus propios espectáculos, lo que genera una dinámica escritural absolutamente diferente. Yo soy el último escritor *old fashion*, de esos que escriben en el Tavelli de Manuel Montt... donde escucho una tendencia al monólogo. El diálogo está conculcado en Chile, la gente no habla, no se hablan. Son los lenguajes confesionales. Por eso el actor parece hablarle permanentemente a la cámara en el teatro.

Harcha: A algunos directores un poco mayores no le interesan los nuevos textos. La gente le tiene miedo a lo que no se entiende de buenas a primeras. Y la reacción ante el miedo es rechazar, irse, esconderse. Pero a mí nunca se me ocurrió buscar a nadie para montar mis obras. Los directores no pescan a los autores más jóvenes. Yo no viví ese problema. La primera vez que escribí un texto ganó un concurso en la UC y el premio fue ser montado profesionalmente. Me dije: 'Me gustó lo que hicieron...', pero sentí que quería ser también directora. Quería darle esa tercera dimensión a lo que estaba en el papel. Nunca busqué el director importante o con más trayectoria, pero vi a gente de mi edad haciendo eso.

Galemiri: Sí... lo he escuchado en comentarios de muchos jóvenes.



Harcha: Pero no sé si eso es un problema de los jóvenes. Es una manera de plantearse como autor. Hay dramaturgos que se sienten como tal porque tienen listo un texto. Pero hay otro grupo, del cual me siento parte, que escribe sabiendo que ese texto también va a ser dirigido por mí.

Luego Beta

Se trata de saber si el exceso de actores, compañía y obras de teatro, además de los populares talleres de dramaturgia, influyen en la formación de un nuevo tipo de autor-director. Y qué pasa con las biografías personales durante el proceso creativo y si el texto inicial sobrevive al momento del estreno.

Galemiri: Yo soy profesor de la angustia. Me interesa que escriban, pero me preocupa más qué le está pasando a la persona. Quien sea capaz de domar su angustia es filósofo y se constituye en autor.

Harcha: Para mí es natural ser autora y directora. El ejercicio de escribir me resulta demasiado solitario. Escribo teatro y dirijo después las palabras que escribo, porque de alguna manera esa escritura se hace parte de un grupo y para mí eso es necesario. No me imagino sólo escribiendo. Necesito también que esa escritura sea un punto de arranque de un encuentro humano, primero con el grupo de trabajo y, luego, con el público. Algo que me quedó marcado en los talleres de dramaturgia en que estuve es que el texto es un material potenciador de lo que ocurrirá en el escenario, pero no es todo.

Galemiri: Cuando salen los libros alcanzo mi libertad. Dejando el oficio autónomo del dramaturgo y generador de un producto literario. Yo le escribo a mi padre, no tengo un compromiso con el teatro. El teatro es un santuario que hay que transgredir. Empecé a escribir a los cinco años para agradecer a mi padre y a las mujeres. No me resultó mucho, pero saqué libros. Y con los libros me siento perdonado. 'Me perdonó mi papá', digo yo.

Harcha: Creo que no es mejor ni peor ninguna de las dos maneras de entender el oficio del dramaturgo. Lo que dice Benjamín lo siento parte de mi manera de escribir: soy súper yoista para escribir. Disfrazo mi vida, la exagero, la fantaseo, la escondo. Las cosas sobre las que escribo siempre me importan. No son todas cosas que a mí me hayan pasado, pero sí aluden a lo que estoy pensando, mirando. Se escribe desde la propia fuente. Y no creo en esa escritura que plantea 'vamos a salvar el mundo'. Yo escribo nomás, de repente me viene una imagen, pero trabajo la dirección sin saber qué va a pasar escénicamente. En los ensayos pro-

bamos con los actores. Si algo no resulta se busca otra cosa, pero con ellos. A veces siento que mis textos podrían ser la carátula de un disco compacto, pedazos de canciones. De hecho los transformo mucho durante los ensayos, cuando empiezan a latir con los actores.

Galemiri: El problema es cómo trascender. Y allí está el concepto del autor que se mantiene a través de los siglos. El autor presenta un mundo con sus leyes y reglas morales propias. En Chejov hay una regla moral y filosófica que desarrolla de obra en obra. Como maestro, insisto en este tema con los jóvenes. El concepto de levantar y proponer un mundo es propio del autor. Godard, Fellini... son ejemplos de la constitución de la autoría.

Harcha: Yo estuve en talleres de dramaturgia con Galemiri, Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán, pero no sé si esa experiencia ayuda a tener mayor tolerancia a la crítica. Creo que todas las escuelas de teatro son deficientes para un actor, dramaturgo o director en formación. De hecho los directores y dramaturgos son autodidactas. Yo me di cuenta que no quería ser actriz sino escribir, y el taller era una escuela alternativa súper buena porque tenía que ver con la palabra y la escritura escénica. Pero creo que el trabajo en grupo tiene que ver con el hecho de provenir todos del oficio teatral. Viene de saber qué significa ensayar con los compañeritos todo el día, de ver la misma gente durante cuatro años, de que el teatro no se hace solo, de que no hay medios ni recursos y hay que aperrar. Esa conciencia viene desde que se está en la escuela, de estudiar algo que no es lucrativo. La dinámica de enfrentarse a la crítica está de siempre.

Galemiri: Hay mucho de sadomasoquismo, es verdad. Eso es interesante. En mis talleres hay economistas, ingenieros, divorciadas. No todos quieren ser dramaturgos. Lo digo un poquito para que no tomemos tan en serio este oficio, por favor. A mí me interesa esa gente que va porque quiere resolver un enigma en su vida. Entonces en el taller se produce una dinámica sadomasoquista. La gente sabe que va a sufrir porque va a exponer sus vidas y el profesor es un sá-dico porque lo permite.

Harcha: Creo que el autor teatral que se forma en la escuela o que proviene de otro lugar, se une con la idea del autodidacta. Busca otras preguntas y respuestas. El taller de dramaturgia o el curso de dirección son experiencias útiles porque amplían la profundidad de las preguntas y dan a entender que la vida te va a hablar para el teatro desde diferentes lugares. A mí hasta andar en bicicleta me da luces para el teatro como oficio permanente. Tener esta concien-



cia de la autoformación, del autodespertar, que es voluntario cuando uno toma talleres, creo que es importante para un creador.

Y Gama

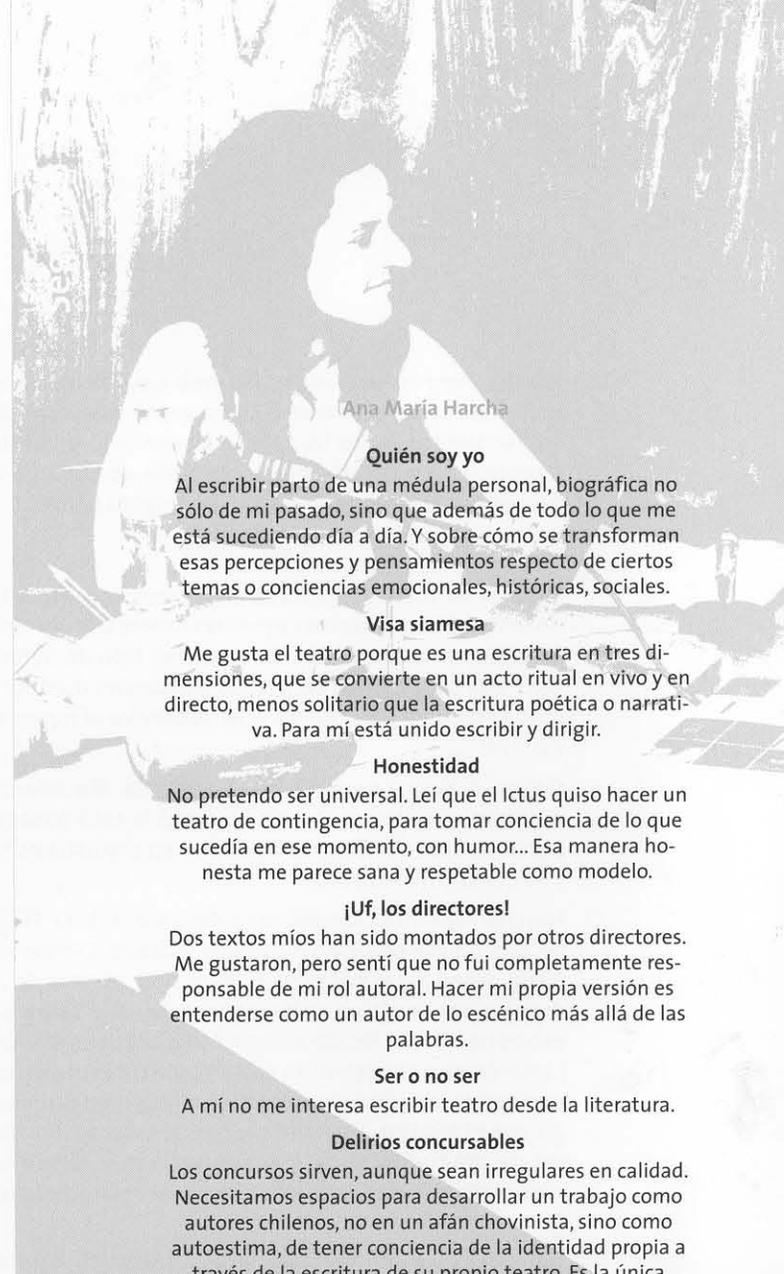
Acerca de maestros gurúes, influencias, distorsiones. Para qué el teatro, por qué se escribe. El miedo moral de los chilenos. ¿Los dramaturgos más jóvenes pertenecen a una generación libre del trauma del golpe de Estado de 1973? Lluvia de enfoques en un terreno escénico que lo acoge todo.

Galemiri: Primero quiero reiterar majaderamente que los talleres de dramaturgia son una estafa: es imposible enseñar a escribir, comunicar eso que está en los huesos, en el nacimiento. Lo único que hago yo es desbloquear, eso sí. Para que las herramientas y elementos al interior de una persona se pongan en funcionamiento, como si se desengrasaran. Todo gurú quiere delfines. Pero yo me siento como Moisés que no pudo entrar a la Tierra Prometida. Es impresionante, emocionante y cómico, como es la vida, cuando se sublevan, como lo hizo la Anita, que fue alumna mía. Se sublevan y pisan al maestro. Son experiencias estupendas.

Harcha: Quiero hacer una pregunta a tu ego, esa palabra que conoces. ¿Te produce de verdad placer cuándo tus alumnos se sublevan?

Galemiri: Si un alumno se subleva me produce placer porque está dispuesto a ser autor. Lo único que exijo por escrito, es que después digan que fui su maestro. Un alumno sublevado va a ser un buen autor o autora. Yo necesito eso para sobrevivir.

Harcha: Creo que hay que hacer una diferencia entre escribir obras y tener la conciencia de querer ser un autor. Y que me sublevo frente al maestro porque hay otras verdades en el teatro. El discípulo que me molesta es el que dice sí a todo con los ojos cerrados, que hereda sin darle una vuelta de tuerca a lo que le están enseñando. Como me siento de la raza de los autores hablo desde ese lugar y me apasiono con eso. Yo hago clases, pero no soy maestra de nada, ya que me siento una aprendiz todo el rato. Creo que el tipo de padre que estimula la autoría es un maestro constructivo, ya que reconoce cuando viene alguien con una necesidad más grande que cualquier técnica que te puedan enseñar para escribir; se puede sentir herido porque el discípulo se sublevó, pero sabe que eso es natural. Y está bien que pase porque no hay una sola verdad. A mí lo que me empelota son los discursos de algunos críticos y de algunos directores que dicen tener la verdad sobre el teatro, desde dónde



Ana María Harcha

Quién soy yo

Al escribir parto de una médula personal, biográfica no sólo de mi pasado, sino que además de todo lo que me está sucediendo día a día. Y sobre cómo se transforman esas percepciones y pensamientos respecto de ciertos temas o conciencias emocionales, históricas, sociales.

Visa siamesa

Me gusta el teatro porque es una escritura en tres dimensiones, que se convierte en un acto ritual en vivo y en directo, menos solitario que la escritura poética o narrativa. Para mí está unido escribir y dirigir.

Honestidad

No pretendo ser universal. Leí que el Ictus quiso hacer un teatro de contingencia, para tomar conciencia de lo que sucedía en ese momento, con humor... Esa manera honesta me parece sana y respetable como modelo.

¡Uf, los directores!

Dos textos míos han sido montados por otros directores. Me gustaron, pero sentí que no fui completamente responsable de mi rol autoral. Hacer mi propia versión es entenderse como un autor de lo escénico más allá de las palabras.

Ser o no ser

A mí no me interesa escribir teatro desde la literatura.

Delirios concursables

Los concursos sirven, aunque sean irregulares en calidad. Necesitamos espacios para desarrollar un trabajo como autores chilenos, no en un afán chovinista, sino como autoestima, de tener conciencia de la identidad propia a través de la escritura de su propio teatro. Es la única manera de permitir la evolución de la dramaturgia y de los lenguajes teatrales nacionales.

La crisis que vino

Una vez andaba en crisis y proyecté mi vida en 40 años. Esa vez decidí cuál sería mi lugar en el teatro, mi rol como autora-directora, con quienes iba a trabajar. Asumirlo fue aliviante. Es un acto de valor tener la conciencia y decir 'por aquí soy más feliz y me expreso mejor'.

Me quiero mucho...

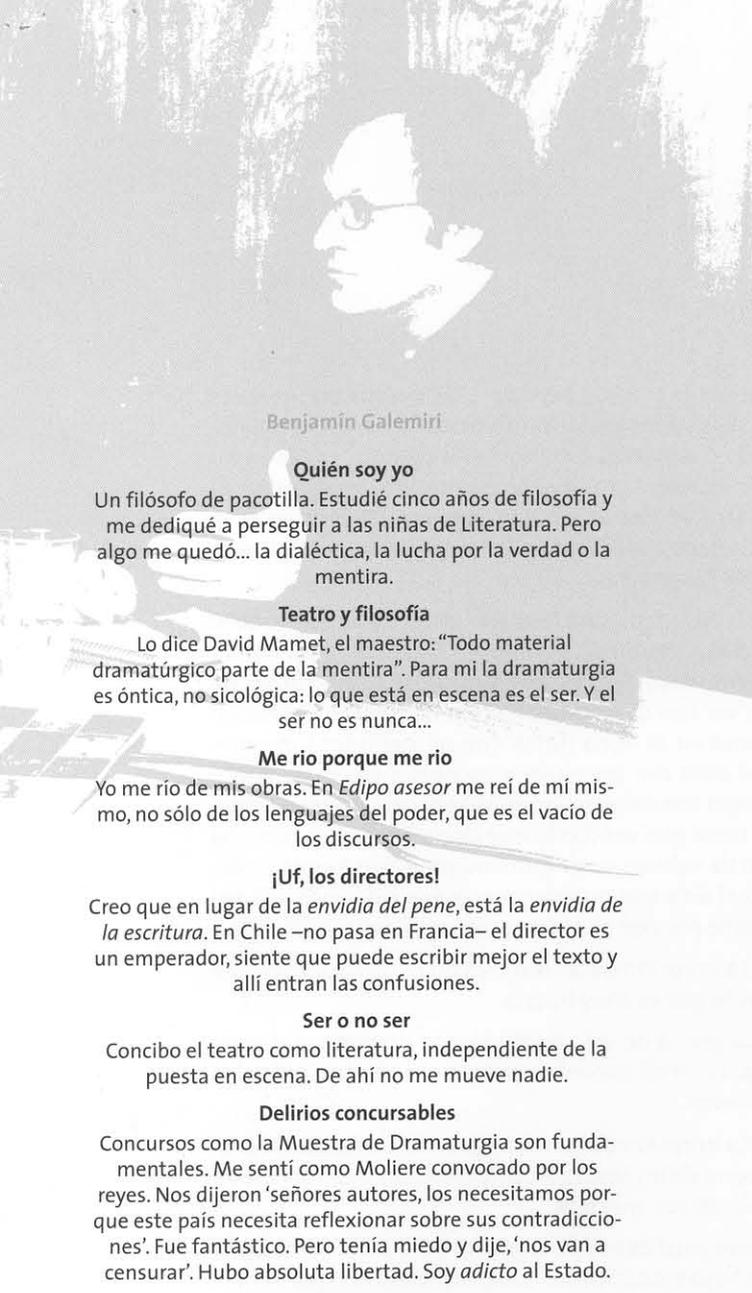
Me da vergüenza hasta sacarme una foto y me muero si llego a salir en una portada de revista.

En el taller

Cuando me di cuenta que no quería ser actriz sino escribir, el taller de dramaturgia fue una escuela alternativa súper buena.

Coherencia

A mí lo que me empelota es cuando se dice una cosa sobre el teatro y se hace otra.



Benjamín Galemiri

Quién soy yo

Un filósofo de pacotilla. Estudié cinco años de filosofía y me dediqué a perseguir a las niñas de Literatura. Pero algo me quedó... la dialéctica, la lucha por la verdad o la mentira.

Teatro y filosofía

Lo dice David Mamet, el maestro: "Todo material dramático parte de la mentira". Para mí la dramaturgia es óptica, no psicológica: lo que está en escena es el ser. Y el ser no es nunca...

Me río porque me río

Yo me río de mis obras. En *Edipo asesor* me reí de mí mismo, no sólo de los lenguajes del poder, que es el vacío de los discursos.

¡Uf, los directores!

Creo que en lugar de la *envidia del pene*, está la *envidia de la escritura*. En Chile —no pasa en Francia— el director es un emperador, siente que puede escribir mejor el texto y allí entran las confusiones.

Ser o no ser

Concibo el teatro como literatura, independiente de la puesta en escena. De ahí no me mueve nadie.

Delirios concursables

Concursos como la Muestra de Dramaturgia son fundamentales. Me sentí como Moliere convocado por los reyes. Nos dijeron 'señores autores, los necesitamos porque este país necesita reflexionar sobre sus contradicciones'. Fue fantástico. Pero tenía miedo y dije, 'nos van a censurar'. Hubo absoluta libertad. Soy *adicto* al Estado.

Camino al museo

El arte que hacemos nosotros es de museo. Subsistimos a través del mecenazgo. Soy de una generación que quedó en el desierto después del golpe, entonces hice películas *muertas* que exhibía en la casa de mis novias, porque no tenía dónde. Me aplaudían, me daban premios, me creía ganando Cannes.

Me quiero mucho...

Como soy ególatra asumido no tengo ningún problema en salir en todas las portadas...

En el taller

Enseñar dramaturgia, o a escribir a lo Dostoievski es una estafa. Es como pretender enseñarle a una persona a hacer el amor. Por eso aclaro que lo que estoy haciendo no es una profesión seria, sino falsa: un falso dramaturgo, un falso profesor.

Mujeres dramaturgas

Sus obras desafían la escritura de los hombres y nos *humillan*. Lo merecemos.



hay que hablar, cuál es su sentido, su oficio. Las cosas son demasiado subjetivas y pueden haber tantas verdades como gente que está haciendo teatro. No hay verdad absoluta. Te puede gustar una cosa más que otra, pero pretender saber qué es lo que está bien y enseñarlo como dogma me parece que es un ejercicio estéril que mata.

Galemiri: Para mí el teatro sirve para mitigar las culpas. Me siento un culpable permanente. Y si mitigo mis culpas, mitigo la de los demás. Es un ejercicio paradigmático, bíblico. Si hago una purga interna auténtica, aunque yo soy un gran mentiroso también. Si mi teatro tiene alguna función, es hacer caer las máscaras. Aprendí el sonido del acero, como dice Bob Dylan, en el sur, en las conversaciones, en el lenguaje elusivo. El sureño habla una cosa y dice otra; no dice todo pero deja pistas. Después resuelve. Es un sonido que es propio de la chilenidad. En el fondo son personajes que tienen máscaras porque tienen miedo. Esta es una sociedad miedosa. El tema mío es el tema moral. Ahí me gusta meter la pluma. El cuestionamiento no es político, es moral. Insisto en que vivimos en el medioevo. Pero, ojo, yo no me siento destinado, ni predestinado ni obligado a nada. Soy un díscolo del teatro, un accidente en la historia del teatro chileno.

Harcha: Si me hubieran preguntado hace dos años si estamos liberados del trauma del golpe de Estado del 73 habría dicho sí, estamos súper liberados. Claro, liberados de contar lo que pasó en Tejas Verdes, por decir algo. Una liberación exterior. El teatro, como sucede hoy en Chile, carga toda esa historia. Quizás no hay miedo de hablar, pero se siente todo el tiempo el miedo que provoca el poder en Chile. Yo nací tres años después del golpe y como vivía en Pitrufrquén, que es como la pequeña casa en la pradera, no tuve mucha conciencia de todo lo que pasaba. Creo que el lugar del teatro chileno de hoy es consecuencia directa de todo lo que pasó en esa época. Me impresiona no tener ni siquiera la idea de usar el espacio público en este país. El teatro es al interior de la sala, con una entrada pagada. Creo que eso es consecuencia del sistema que instauró la dictadura. Lo que pasa con la prensa en Chile es más terrorífico que Pinochet. Las versiones de los hechos, en política y en economía son espeluznantes. Hay un poder que se ejerce, que censura versiones de la realidad, maneras de entender la vida, la diversidad. No se ha manifestado tan evidentemente en las obras, porque esta generación joven partió hablando de su problema interno, de sus relaciones familiares. Pero también veo algunos autores que se han abierto a relacionar ese mundo privado con el afuera. Creo además que el teatro es



un asunto de contextos. Entonces, por contexto quizás no es tan natural hablar del golpe de Estado, pero sí hablar de estos otros poderes que son consecuencia del golpe de Estado. Hoy, más que hablar de los hechos del golpe, hay que tomar conciencia de las consecuencias que tuvo.

Galemiri: Por ejemplo, yo me inspiré mucho con la transición, fue fascinante como tema. El país estaba sin habla y de repente se pone a hablar. En todo caso hay espacio para todos, como dice Charly García: *hay otras propuestas*.

Harcha: Lo que se hace en la sala Alcalá, en la UC, en Matucana 100 y en otros lugares son maneras de hacer teatro. Ahora, como autora, directora o actriz, ojalá tuviera la conciencia de cómo jugar en este puzzle. Alguien dirá que le da lo mismo actuar en cualquier tipo de teatro, otro, que no le gusta el teatro combativo. Bien. A mí me gusta el teatro que hace tomar conciencia sobre el momento contingente. De hecho mis obras han ido evolucionando hacia el afuera, a lo contingente. Y eso no me molesta.

Galemiri: Hay luchas de poder al interior del teatro, lo que me parece patético. Es patético, porque el teatro a quién le importa. Somos dos mil, tres mil personas que vamos al teatro. El mundo es otro y nosotros estamos encapsulados. Es cierto que el teatro es un lugar donde el alma puede cambiar. Eso es bonito, pero es una minoría. Frente al arrasamiento tecnológico, frente a los Hoyts, a los que adoro, frente a los espectáculos cinematográficos, no somos nada.

Harcha: Eso a mí me entristece. Y se supone que el teatro es para encontrar a la gente, para encontrarse con alguien, no para repetir lo que criticamos. Otra cosa que me asusta del oficio teatral, de esta explosión de muchas escuelas, actores y actrices, es la onda con el exitismo, que no deja posibilidad al fracaso y al error.

Finalmente Delta

Irrumpen las dramaturgas, y no son pocas, en una especialidad que dejó de ser sólo oficio de hombres. ¿Abordan temas similares, diversos puntos de vista? Antes de terminar, una inquietud que anda dando vueltas: ¿A los nuevos dramaturgos les interesa el público?

Galemiri: En mis delirios de maestro y formador me siento responsable positivamente de que haya dramaturgas. Soy el primer fans de las autoras teatrales. Pero odio el término género. En mis clases hay gente que ha comentado sobre una obra: «me pareció muy de mujer». Como si hubiera «obras de hombres». Como decía Sartre, el problema no es la liberación de la mujer, sino del ser humano en su totalidad. No veo una escritura de sensibilidad de género. Sí veo

una irrupción de autoras, pero por qué, porque son mejores alumnas, más valientes. En cambio una mujer se puede detener en 'tú me quieres o no, necesito saberlo'... y pasan los siglos y no escriben. ¿Por qué no escriben?, les pregunto. 'Es que me enamoré hasta las patas'. Entre medio los hombres, que somos unos cínicos, unos cobardes, unos pusilánimes, estrenamos cinco obras.

Harcha: Si uno agarra una historia universal ve que todo lo han hecho los hombres. Las mujeres cuidaban a los hijos y hacían el almuerzo. Pero esta explosión de dramaturgas no tiene que ver con una reivindicación de género. De hecho nunca pensé en el tema hasta que un periodista me preguntó qué pasa con ser mujer y escribir. Y yo jamás pensé que ser mujer me daba una condición especial para escribir. Creo que tiene que ver con lo que decía Benjamín, con una necesidad de valorar al ser humano para que haga la vida, el oficio o el arte que quiera hacer. Y eso está más allá del género. No sé por qué ahora hay más mujeres escribiendo...

Galemiri: La irrupción de las mujeres no es un aporte: es *una revolución*, lo que es muy bueno.

Harcha: La gracia de esta explosión de dramaturgas es la diversidad. Es difícil encontrar patrones comunes entre los autores nuevos.

Galemiri: La irrupción de las mujeres en la dramaturgia provoca la guerra de los sexos, la competencia y una especie de humillación de los machos.

Harcha: Pero ¿qué es eso de la guerra de los sexos? No siento que me haya tocado como competencia. Creo que es otra manera de ver, de decir. Recuerdo que en los talleres hubo algún tipo de comentario de compañeritos hombres diciendo 'es excesivamente emocional el texto', como algo malo.

Galemiri: Creo que el tema del amor cruza la autoría joven. Se pregunta si a través de la dramaturgia es posible salvarse como ser humano y, por tanto, salvar a los demás.

Harcha: Me interesa el público. El teatro se completa cuando está el público. Pero nunca he sufrido demasiado por cuántas personas irán a ver mis obras. En Chile el teatro es asunto de una elite cultural, universitaria. El que paga \$ 1.500 por una entrada no es una persona que se va a quedar sin comida. El teatro no va a salvar el mundo ni a evitar atentados terroristas, pero creo que en el encuentro cotidiano y simple de la vida, puede devolverle a las personas un sentido de su dignidad. A la gente le gusta ver teatro. Me gustaría que mi teatro moviera más gente, para compartir más, para sentirme más acompañada en....



Galemiri: Creo que vamos a seguir teniendo audiencias universitarias, Anita, convéncete. Son los ilustrados. La burguesía chilena va a ver teatro comercial y después al asado. En Alemania las obras son de todo tipo, herméticas, agresivas, experimentales, la gente llena las salas. Por supuesto, las entradas están subvencionadas: el Estado alemán paga la mitad del precio.

Harcha: Yo digo más público, pero no significa populismo. Y no quiero que eso me pase con poco o con mucho público.

Galemiri: A mi me gustaría llenar el Estadio Nacional con mis obras... pero sin degradarme como autor.

Harcha: En *La negra Ester* había mucho público y no era un teatro degradado.

Galemiri: Pero esos son fenómenos muy especiales. En general el espectador chileno quiere ser tratado como un niño, quiere sentarse y que le cuenten *una historia*, quiere *intriga*, *antagonismo*, porque está degradado por el lenguaje que impera hoy en la TV.

Harcha: La verdad teatral es lo que más me asusta. Es un lugar de poder. Me parece tan peligroso como lo que pasaba en la década de los 80 en otros temas.

Galemiri: Hace falta educar al público, algo que los franceses resolvieron hace rato.

Harcha: Antes de eso hay que educar a los actores, a los directores, a los profesores.