

ESCRIBO PARA RECORDAR: Reportaje al dramaturgo y director Eduardo Silva León

Por Dr. Marcelo Islas¹

Estamos aquí con Eduardo Silva León, dramaturgo y director de la Compañía Teatro del Ocaso. Vamos a hablar sobre dramaturgia y creación y los temas que puedan surgir en el devenir de la entrevista.

Hola Eduardo, bienvenido. Mi primera pregunta es: ¿Cómo empiezan tus procesos creativos con respecto a la dramaturgia, a la dirección? ¿Hay variaciones entre uno y otro proceso, o son iguales ambos?

E.S: Hummmm....es recopilar material. Recopilar hasta un punto en que tienes tanto, que solo tienes que escribirlo nomás. Desde *Como matar al presidente* que son ideas pequeñas, pero que había juntado en mi vida, hasta *La Pequeña Ficción Política*, son materiales que voy juntando en mi vida, apuntes, anotaciones. Luego, las voy uniendo según lo que tienen en común, porque salen. Y se estructuran hasta conseguir algo. En la última obra me pasó eso. Fue mucho rato de escribir, cortar, escribir, cortar. Y después decir qué es lo que une finalmente a todo esto dentro de mí, y darle un contexto.

¿Y de dónde surge esta acumulación de materiales?

E.S: De la vida. De la vida misma. De las noticias...

¿De tu observación de la realidad?

E.S: Sí. Pura observación de la realidad. De la realidad cotidiana. Aunque hoy todo se tiñe con lo político. Una cosa muy grandilocuente, son cosas muy chicas las que producen la observación. Experiencias, conversaciones con los amigos.

¿Y por qué eso se convierte en una obra de teatro y no en continuidad de conversaciones cotidianas con los amigos? ¿Qué es lo que provoca ese salto cualitativo?

E.S: Es raro... porque yo tengo mala memoria. Soy una persona que tiene mala memoria. De hecho, se me olvidan cosas cotidianamente. Será porque tengo muy poca memoria o hay muchas cosas que recordar. Entonces, llega un momento en que escribo para recordar. Cosas chicas escritas y guardadas desde los 15 o 16 años. Cositas pequeñas, hasta ahora, que como son más largos los textos y me han resultado porque son teatro, y porque hago teatro. Si hubiera estudiado otra cosa, no sé, literatura, hubieran resultado otra cosa. Pero es

1 Académico Departamento de Artes Escénicas Universidad de Playa Ancha.

por mi hacer nomás. Pienso en el ejercicio de actuar, o en el trabajo del actor, y ahora pongo esos textos al servicio del trabajo del actor, o de la actriz. Pero básicamente, es porque tengo mala memoria y tengo que recordar lo que pasa, antes de que se me vaya perdiendo. Y almaceno tantos recuerdos, notitas por ahí, que después las junto y digo: más que título de obra, me gustaría colocarle años. Por ejemplo *Matar al presidente: 2009-2011*, cuando la estrenamos. Desde que la empecé a escribir, casi son dos años. Entonces, ya puedo volver a esos años y ver qué estaba pensando en ese período. Y la *Ficción* es desde el 2012 al 2014, 2015. Y la que estoy escribiendo ahora es del período 2015-2017. Tienen otros títulos, pero las escribo desde mi memoria. Con personajes...todo está subvertido, elevado, transformado, transfigurado. Pero son signos que después yo, en mi intimidad, podré comprender por qué quise escribir, o tratar de dar personaje de esa manera...

Por lo que entiendo, uno tiene un proceso continuo en su vida que es la conciencia. Entonces mi pregunta es –porque te vi hacer el gesto de corte con tus manos- qué diferencia existe entre ese proceso que todos llevamos a cabo de conciencia cotidiana y ese proceso acumulativo que relacionas con la memoria, pero que sin embargo esa acumulación, en un determinado momento sufre un corte, y luego otro sufre otro corte, y de esa masa que tu hiciste en ese período surge algo. Cuál es la diferencia entre aquel proceso de conciencia que todos llevamos a cabo cotidianamente y éste, que también es un proceso de conciencia, pero, casi te diría que tiene un rasgo adherido, que es la acumulación estética.

E.S: Ahhhhh...es difícil. Es como meterlo todo a la olla. Si me lo defines así, se me hace súper grande, pero para mí es más simple. Es llegar, tomar todo esto que tengo, e ir pensando en las transformaciones que sufre. Cómo suena mejor. Preocuparme por la palabra. Por el mensaje. Por ejemplo, con *La pequeña ficción*, fue tomar todos estos materiales que tuve. Los fui cortando, los pegué, los estructuré como un relato sobre lo que significa ficción en Chile. Pero más que saber qué es verdad, o qué es ficción, mi preocupación es saber cuál es la verdad dentro de estas ficciones. Y después de este proceso, que estaba tan fuera de mí, como dentro, hablar de lo que pasa afuera, pero también dentro de mí, averiguando, averiguando, averiguando, en las conversaciones de Cureptano², conversaciones de la vida, me entero por ejemplo de Norambuena³. Yo no tenía idea. Y cuando estoy terminando, como que digo: “loco, está pasando esto. Es terrible. Es de Valparaíso, terrible”. Todo lo que ya explico en el trabajo⁴. Entonces claro, primero todo partió como un recuerdo. Traerlo, pero después fue como: “no, hay que darle ficciones a un ser para que pueda vivir encerrado tanto tiempo, en que ya, a lo mejor, encerrado en un cuarto, se te acaban las ficciones”. No sé. Se te acaba los recuerdos, el cavilar, el pensar. Y me preguntaba. ¿qué pasa si me ponen 15 años en una sala, solo. Sin hablar o leyendo muy poco. Como que mis propias ficciones se me agotarían. Y después de este proceso, de escribir ficciones que eran mías, como esto, yo se lo comparto a alguien que ya, a lo mejor, es solo

2 Bar de Valparaiso, que se encuentra en la calle Ecuador.

3 <http://www.mauriciohernandeznorambuena.com>

4 Se refiere a la puesta en escena del texto mencionado: *Una pequeña ficción política*

una idea, se le acaban las ficciones. Y llego con esto a acompañarlo nomás. Más que darle un duro análisis de la realidad, un noticiario. Darle un juego, algo en lo que poder entretenerse. Así definiría que es darle una línea estética a ese flujo de la conciencia. Porque después sigues encerrado en lo tuyo. Aparece la realidad de nuevo, y vas dialogando con ella. O sea, qué haces con lo tuyo en la realidad, o para la realidad.

¿Y cuando aparece esta necesidad de acumular, para después cortar y pegar y volver a acumular? ¿En qué momento de tu vida te das cuenta de esta necesidad diferente al vivir cotidiano? Si es que tienes noción de cuando ello se produce. Te lo pregunto porque me interesa esa idea, porque tiene que ver con saber en qué momento empiezan los procesos creadores. Y en algún momento uno toma esa decisión de separar aquello, que es la vida cotidiana, de la expresión creadora de un material, que puede convertirse en una obra. Por eso te preguntaba si tú tienes noción de cuándo aparece esa necesidad. Hace un rato me hablabas de esto y mencionabas tus 15 o 16 años.

E.S: Con las canciones básicamente. Escuchar música. Con buenos letristas. Y de ahí quedarme pegado en una letra de canción. Y analizarla, masticarla. Darle cabida a las imágenes que se producen sin la música, sino como palabras. Y después hacer un ejercicio parecido con un lápiz y un cuaderno. Copiando la métrica con que se canta la canción y haciendo otras cosas. Como ejercicios, jugar. Leer. No sé. Me llamó mucho la atención esos poemas de catorce sílabas. Esos poemas japoneses⁵. Cómo cabe tanto en tan pocas palabras. Y tratar de escribirlo también. Y una cosa lleva a la otra. Y después sentarse a escribir algo que sonase a mi oreja como tenía que ser sin otro referente. Y descubrir que ya todo está hecho. (risas) Igual, con 15 años no sabes nada del mundo. Y no tengo por qué saberlo tampoco. Y ahí entra esta forma, que es el acumular material, que no solo está en la obras, sino en canciones que toco en la calle. Yo siempre toco en los bares. Y ahí tengo otra vertiente de escribir, en donde todo es más corto. Son más imágenes, menos desarrollo. Es mucho más personal. Porque ahí entra el ritmo de la guitarra, o de la banda. No sé. Eso aporta a esta línea de la que hablábamos. Porque no sé si escribo solo teatro. El teatro llega después de haber escrito otras cosas. Y eso puede funcionar en un diálogo que no sea largo, en una escena. En un texto largo, pero que no es un monólogo, sino es casi un ejercicio editorial, como el que hacen los diarios. Recuerdo haber escuchado en la micro, cuando iba para el Liceo o a la Universidad, aparte de música, escuchar los noticieros de los programas de radio, en donde aparece un periodista haciendo una editorial, diciendo lo que piensa. Ahhhh...entonces...otra manera de escribir, que no tiene por qué ser poético. Tiene que ser informativo y con opinión. Ahhhh... también. Y si puede ser informativo, poético y con opinión, mejor. Y si a ese le agregas el ritmo, mejor aún. Y así. Son muchos textos informativos los que escribo para mí mismo. Y cuando pienso en otro, al tiro se lo trato de contar. Y así. Siento que el proceso de escritura, es sentarse a escribir y luego veo qué hago con eso. Volviendo a *La pequeña ficción*, hay muchos textos que ya no están. Los saqué, porque no, no. Los guardo para mí. Para otro momento. O simplemente los pierdo. Como varias de las notitas que escribo en esos papeles amarillos...se pierden nomás. Ponerlo afuera, significa recordar lo que escribiste. Ponerlo en un

lugar fuera de ti. Poder observarlo. Eso a mi me sirve en mi proceso.

Y ese proceso del que hablas ¿se da cuando es el actor el que está diciendo la palabra, o cuando te escuchas a ti mismo diciendo ese texto?

E.S: En los dos casos. Creo que hay compañeros que han defendido mejor mis palabras que yo. O no. Porque tengo una idea preconcebida del texto que escribí, de cómo tiene que sonar. Y de repente llega mi compañero y dice de otra manera, o explora otras posibilidades. Bien también. No tiene por qué ser lo que yo pienso. Si el compañero encuentra otra manera de decirlo y suena diferente y enriquece el texto, mejor. Por eso es cada vez más difícil llegar a un lugar creativo con mis compañeros, porque es cada vez es mas difícil que con mis palabras pueda representar a otro. O que otro se sienta más identificado, no representado. Identificarse con lo que yo escribo, porque es mi vida. Y a lo mejor no son ellos. Serán otras personas, pero eso ya no lo sé.

¿Y tú crees que eso se produce por el grado de autonomía que van adquiriendo cada uno de los integrantes del grupo?

E.S: Sí. Es la vida misma. Por eso, prefiero que lleguen con ideas de ellos y yo ver si puedo hacer algo. No resulta. Muchas veces no resulta. Pero claro, es un proceso de autonomía que cada uno va adquiriendo.

¿Y en ese proceso creador que tú tienes durante la dramaturgia, que por lo que veo son cortes en un proceso continuo, esos cortes, después del corte final que tú le diste, por que hay que mostrar algo, ya que estrenando uno se muestra, tú presentas a público y preguntas: díganme qué les parece?

E.S: Claro... uno estrenando pide una opinión sobre lo que está haciendo. Y este último trabajo, más que *La pequeña ficción política* lo puedo continuar escribiendo 20 años más, y no darle un final. Porque no te convence. Porque no está todo cuajado.

Volviendo un poco al trabajo con los actores y con el proceso creador. Cuando tú haces ese corte en tus trabajos ¿vuelves a retomar el material que dejaste o simplemente ese corte al material es el que tu querías y punto?

E.S: En todos los procesos es distinto. Por ejemplo, en *Como matar al presidente* es mucho más concreto, porque es un teatro de corte más realista, de diálogo, de texto. Era mucho más fácil darle un final. Y ya después se me iba enredando todo, porque salgo de esa línea realista, darle un final es cada vez más difícil. Y entonces echo mano a ideas anteriores en el siguiente proceso.

¿Como cuáles?

E.S: No sé... por ejemplo, desde el texto *Los seis*, que lo presentamos para el Duvauchelle⁶, que son unas personas que están haciendo una obra de Juan

6 Se refiere al Festival de Teatro Humberto Duvauchelle: <https://www.facebook.com/festivalhumbertoduvauchelle/>

Radrigán⁷ en el Sur. Una comunidad en el sur. Están haciendo *El loco y la triste* mientras que afuera está quedando la cagá⁸...porque hay una revuelta y ellos están...bastante Calderoniana⁹ si lo veo a la distancia. No tengo por qué saber quién es Calderón cuando tengo 20 años. No me interesa tampoco. Y ahí eché mano a una parte de *Como matar al presidente* que era “que algo pasa y no pasa”. Cosas muy chicas. No hago una auto cita. Pero sí, echo mano y modifico y veo cómo va entrando esta idea, que era desecho del corte anterior. Y aparece en este corte y veo si sirve. Y si no sirve, quedará para canción. Quedará para otra cosa. O sea, aprovechar cada cosa, cada texto, para lo que sea.

Y en *Como matar al presidente* no tuvo que ver también ese contexto generador histórico, que fue la gran huelga y la gran toma del 2011?

E.S: Sí, claro. Sirvió para darle un contexto. Porque ese texto venía de antes. Yo lo había hecho antes de la toma. Estábamos trabajándolo antes de la toma incluso. Y la toma le terminó de dar cuerpo porque apareció la realidad. Esto está pasando a mi alrededor. Y no es que lo esté viendo con distancia de alguien que está en su casa, sino estando ahí mismo en la toma. Fui a alguna asamblea. Me dediqué a escribir la mayor parte del tiempo. Me gané el odio de algunos de mis compañeros. Pero estuve ahí... tiempo... siete meses de escribir, para terminar de hacerlo. Y después para reescribirlo, con todos los cortes. Con todo lo que tenía que haber. Con todo el contexto que estaba ahí. Y que saliera la versión. Porque primero salió la obra, como montaje, como espectáculo. Y después salió la dramaturgia. La dramaturgia estaba construida desde antes, pero la versión final, con todos los detalles, salió después.

Porque el proceso fue así...

E.S: Sí, así fue. Y con *La pequeña ficción política* también fue así. Fue aparecer con hartos textos. Probar hartas cosas, hartos textos. Y solo el cómo el grupo... cómo el grupo de personas, los textos se fueron depurando, depurando...

Con los sucesivos ensayos...

E.S: Claro...

O sea, el texto original estaba entre la mezcla de textos que tú tomaste y el cuerpo de los actores, al final del proceso...

E.S: Claro, lo que quedó en esta edición final fueron más textos propios de los que hacen los actores en escena. Porque con esos textos, como fueron cuatro años de trabajo, se pueden hacer muchas cosas. Entonces decir están ubicados aquí, espacialmente en tal lugar y en tal momento, no se podía. Creo que a nivel de dramaturgia, no de espectáculo, funciona más como una carta a Norambuena y un recuerdo para mí. Porque a nivel de espectáculo, es lo que sale, lo que tenga

7 Juan Radrigán: https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Radrigán

8 <http://www.tubabel.com/definicion/12434-pa-la-caga->

9 Se refiere al reconocido autor director chileno Guillermo Calderón y su obra *Neva*

que ser. Entonces, en *La pequeña ficción* no hubo grandes modificaciones de textos, porque como no había tanto diálogo, sino más bien columnas de opinión, o columnas de relato, era más fácil no modificarla en el cuerpo de los actores. Al contrario de lo que era *Cómo matar al presidente*.

Ahí sí estaba en el cuerpo de los actores, como resultado de las improvisaciones, más tu dramaturgia...

E.S: Claro. *Matar al presidente* fue llegar con una gran idea base: “esto va a pasar, esta va a pasar”. Con el texto hecho. Con situaciones hechas. Que se pasan sucesivamente. Y a veces, una palabra no funciona o una coma. Y se corrige. En esta obra la idea ya estaba hecha. La idea original estaba completa de principio a fin. Después fue pasar y ver cómo funcionaba en el cuerpo de los actores, en el ritmo. Ir puliendo la palabra y ver cómo corre en el decir de los actores. Pero la idea estaba hecha. En *La pequeña ficción* es todo idea original. Corte de texto. En la dramaturgia hay más escenas que las que había en la puesta en escenas... etexto. En la dramaturgia has más escenas que las que se usan, de los actores, al final del proceso...eía en la puesta en escena.

¿Y esa selección que se produce en la escena es anterior a la dramaturgia?

E.S: Sí, porque ya hay una dramaturgia anterior. Hartas hojas a las cuales se puede ir. Ahí el actor, la actriz, o el grupo lo hará. Y hay muchos textos que se van quedando afuera porque simplemente no llaman la atención a los ejecutores. Pero como soy dramaturgo, me llaman más la atención esos textos y puedo dejarlos.

Habiendo visto el estreno de *Cómo matar al presidente* y *La pequeña ficción política* en sus versiones originales y en otras versiones, hechas por el mismo grupo, quiero saber ¿esas derivaciones estéticas y poéticas que se producen, son resultado una reflexión grupal o de una reflexión individual que va haciendo el director y dramaturgo, en este caso, y la va proponiendo al grupo?

E.S: En los dos casos son distintos. En *Matar al presidente* era más director. Y con la segunda, *La pequeña ficción política* como la hicimos acá, en el Duvauchelle, después en el Cureptano, y después quedó seleccionada en Santiago y la hizo otro grupo allí. Después la retomamos acá. Entonces, hay una visión que como espectador de mi propio trabajo, da como resultado algunas escenas que son propias, y otras que son del grupo. Pero te diría que más que del grupo, es como funciona en la puesta en escena. Como la palabra misma dicha. Porque hay palabra que ya está escrita y los cabros no se meten mucho con ella. No la modifican, etc. Me dicen: No me gusta mucho este texto o no me identifico tanto con esta idea. Pero en esta última versión de *La pequeña ficción* que estamos mostrando en El Internado¹⁰, hay una codirección mía con la Karina Mercado. La Karina se va a la India. Yo me quedo con el grupo, trabajando, ejercitándonos, viendo las posibilidades de texto. Cuando llega la Karina, nosotros ya tenemos una estructura que tiene una media hora de texto. Un flujo logrado, para las

10 Bar-Restaurant de Valparaíso: https://www.elinternado.cl/?gclid=EAlaQobChMIgPbNlvXS1wIV3IKzCh0VMQ4PEAAAYASAAEgJ3_fD_BwE

situaciones, los textos. Llegar a esa continuidad nos costó su buen tiempo. Y después la Karina lo toma, y empieza a modificar detalles. Le presentamos una estructura que nos funcionaba a nosotros a nivel interno. Sobre como podemos estar dialogando de verdad con esos textos, creando algo. Luego, la Karina, apoyándose en esa estructura lograda, la toma y vuelve más vistosa la puesta en escena. Algo más espectacular que lo que veníamos haciendo nosotros.

Habiendo visto el primer estreno de *La pequeña ficción* y luego esta versión, me parece que hay, desde mi punto de vista, una derivación desde la teatralidad a la performance. Esa es la sensación con la que me quedé después de haber visto las dos versiones. Y me gustaría preguntarte cuándo se empezó a producir en ti este deslizamiento. O, como lo mencionaste anteriormente, “la salida del realismo”

E.S: Ahí debo reconocer que el trabajo que pude sostener durante un año y medio con Claudio Santana, o contigo, ayudó a ponerle nombre a ciertas ideas que yo tengo, pero que todavía no tienen nombre. Que existen y que como es más viejo, lo sabe. Pero con respecto al deslizamiento hacia la performance que mencionaste, te podría hablar de la búsqueda de un convivio. Eso es lo importante. Pero de un convivio no forzado. Y que eso que pasa adentro del espacio en donde estamos reunidos, no tenga esa jerarquía. Porque, por ejemplo, en el realismo, la distancia entre el que dice y el que escucha es muy aguda. En esta última versión quise bajar hasta el punto de poder eliminar esa barrera entre actor y espectador. Esto lo digo desde la posición del director. Bajar esa línea y desde esa ausencia de jerarquía, elevar algo que vaya apareciendo y que sea producto de esa no jerarquía. Nosotros te tenemos algo hecho y va a ir apareciendo en la medida en que pueda aparecer, por no ir a meter una idea. Porque uno va al teatro y sabe que va a pasar algo. Pero en este convivio que proponemos, pasa a emerger algo, porque obviamente lo llevamos ejecutado nosotros. Lo hemos preparado, pero estamos esperando el momento en que eso aparezca. Así, de manera lo más espontánea posible. Sabemos que en algún momento tiene que aparecer, pero que no se note ese choque. Nos interesa jugar con esa jerarquía, disfrazarla. No se si será más perverso, o menos, pero nos interesa el contacto con quien nos viene ver, o a quien estamos esperando. No queremos generar esa barrera del actor inalcanzable, que está detrás de la cuarta pared. Preferimos jugar más a: “estamos aquí, vamos a hacer esto”. Y juguémosla, total, que daño podemos hacer.

Volviendo a este recorrido panorámico de tu obra ¿No será que estos convivios de los que hablas y los temas que tú traes, son una reactualización de los meetings políticos del siglo XIX y XX, pero vistos a las luz del siglo XXI, en donde se sigue hablando de política como una provocación, trayendo temas que son provocadores, pero tratados de manera indirecta? La metáfora permite esa dialéctica con los espacios y con los tiempos actuales y genera este convivio para que podamos seguir hablando de política. ¿Es así, o estoy equivocado con la tesis?

E.S: Claro, puede ser así. Lo que pasa es que el tema Norambuena es causa política y causa humanitaria. La metáfora nos sirve para llegar con los dos discursos al mismo tiempo. Porque si tu ves los carteles en la calle, no se siente lo mismo. Los carteles dicen Libertad a Norambuena, preso en Brasil. Pero es solo

información. En un meeting político también se puede dar información solamente. Pero este estado de convivio o de ejecución de este convivio, por esta carta que estamos haciendo para enviar a Norambuena, nos permite que esa información tenga un sentido emocional. Y que podamos hablar desde la emoción de ese estado. La emoción de extrañar. Que esté además del tema político que se pueda hablar, que sólo se puede dar en ese convivio. Y eso un cartel no te lo da. Porque no hay un cuerpo emocionado diciéndote lo mismo. Sí se parece a los meetings, se parece, pero también está dado porque hay emoción y la emoción no es algo que te transmita un político. Te puede convencer con un ideal, pero tú sabes que está detrás de algo. Incluso está alejado de ti. Está jerarquizado. Y en esa defensa de la jerarquía es difícil que aparezcan las emociones que te conectan de verdad. La jerarquía está hecha para separar. Entonces, al suprimir la jerarquía, tratamos de lograr que la distancia entre nosotros y el público no sea tan grande. No sé si eso pasaba en los meetings del siglo XIX, muy bien. Hay que volver a eso. Si hubo una obra antes de la Revolución Rusa, no sé, que unificaba a la gente y no la conozco, entonces hay que volver a hacerla. Si funciona en ese nivel, bien, porque esta cosa del convivio, siempre ha estado.

Cuando hice referencia a los meetings políticos del XIX, era porque la reunión era en las casas partidarias legales o en lugares clandestinos. En esos lugares se hablaba directamente de política. No se usaba la metáfora para referirse a ella. Por eso me parece interesante el gesto político de Teatro del Ocaso, y también el gesto humanístico, que tiene que ver con reflexionar sobre la sociedad en que vivimos, pero no desde un lugar directo, no sesgado.

E.S: Es que es muy difícil saber cómo está Norambuena, si ninguno de nosotros ha estado en esa. Nosotros hacemos un intento por comunicar que eso le está pasando, pero no sabemos qué tan doloroso o tan feliz, o tan triste puede ser estar ahí. Igual es una apuesta difícil. Sobre lo anterior que planteabas, si vas a plantear una cuestión jerárquica en tu espectáculo, es porque hay muchas cosas para ver. Vistoso. Es como ir a ver un recital de Rammstein¹¹. Te dejas invadir por lo grande que es esa máquina. Yo no tengo esas posibilidades. Como no está, y no me interesa tenerlo, entonces lo que busco es otra conexión. Que no está mediada por estas grandes escenografías, sino que la única mediación entre nosotros es que uno está viendo y el otro está actuando. No hay más mediación.

Y sobre lo que es político, Chile está plagado de teatro político. Pero, ¿cómo ir más allá de las demandas sociales? Hay montajes muy buenos, en los que te hablan de la Constitución del 80. En que te dicen cómo se cagaron al pueblo. En que te dicen qué está pasando en la Araucanía. Que falta agua en Petorca. Y todo está tan dicho. Y todo está tan claro. Y todo es tan lúcido y tiene mucho análisis. Y aún así, tienes que volver a hablar del tema. Y se sigue hablando de la injusticia, pero eso sigue igual. Y volvemos a caer en es mismo. Y eso, sigue siendo un recuerdo, al menos para Norambuena, sobre la ficción creada por el sistema alrededor de nosotros. Entonces me hago preguntas: ¿Por qué tengo que creerle a un político? ¿Por qué tengo que creer en alguien que está en el Congreso? ¿Por qué el Congreso tiene que ser tan grande? Como estructura me refiero. Entonces, son ficciones. Entonces, quien sabe cuanto tiempo más estaremos hablando de lo mismo, de los mismos. De la dictadura, de la posdictadura.

11 Grupo musical alemán, caracterizado por su música y sus puestas en escena: <https://www.rammstein.de/es/>

Me interesa hablar de esta poética mínima de la que hablas. Me parece que esta poética mínima tiene una gran apuesta que es la memoria. Reiterar aquellos hechos, que a fuerza del paso del tiempo y la sobreinformación, van quedando en el olvido si nadie los rescata. Por eso me refería a ese gesto político y humanístico, que hace que nos permita ver cuál es tu mirada sobre la sociedad, sobre la política, y sobre ciertos personajes que, desde un punto de vista provocador, tú reimplantas en una realidad que, prácticamente los tiene en el olvido.

E.S: Hay gente que tiene mi edad y no se acuerda que Piñera defendió a Pinochet cuando estaba en Londres. Y es desde ahí que actúo, para que a mí no se me olvide. Como se les ha olvidado que Piñera también robó el Banco de Talca. Eso no lo recuerdo porque no lo viví. Pero en cambio, cuando defendió a Pinochet, yo lo vi en la tele. Y hay gente que se le olvida y puede volver a votar por él. Y se cruza con lo mínimo, porque no necesitamos mucho más para recordar. Uno recuerda con la emoción. Se recuerda desde ahí. Desde lo que te produce. La sobreinformación produce que cada vez te cueste más emocionarte. Por ejemplo, casos como el de Nabila Rifo¹². A ella, la apedrearon, le sacaron los ojos. Ella sigue viva. Y va a seguir estando viva, con eso que le sucedió. Pero, siendo espectador de la realidad, me pregunto: ¿Qué más? ¿Que más hace falta para sorprendernos? Para poder emocionarme con algo que pasa fuera de mí. Hay tanta información, tanta estimulación, que recordar, para mí, es muy difícil.

Eduardo, muchas gracias.

E.S: Gracias a ustedes.