

Entrevista a la dramaturga chilena Manuela Infante, una voz promisoría de las últimas décadas

Dr. Eduardo Guerrero del Río¹

¿Cuándo se produce más o menos tu acercamiento al mundo del teatro?

M.I: Fue justo antes de entrar a estudiar. Yo quería estudiar filosofía y música también, y el año anterior a la universidad entré al taller del colegio y ahí algo se despertó, pero la verdad es que no era una vocación; todavía siento que el territorio que yo habito es más ancho que el teatro. Lo decidió el destino un poco, porque yo postulé para estudiar teatro en la Chile, música en la Católica, teatro en la Católica, música en la Chile; las puse así, alternadas, para que cayera la que cayera no más y terminé quedando en la escuela de teatro de la Chile y ahí seguí, aunque no desprovista de crisis intermedias de querer estudiar música y no teatro, pero mi mamá me obligó a terminar.

¿Estudiaste actuación?

M.I: Estudié actuación, sí; con el dolor de mi alma, porque es horrible.

¿De qué generación eras?

M.I: Tuve muchas generaciones, porque fui y volví varias veces. Pero, como referencia, estaba en un curso menor que el Chato Moreno, dos cursos menores que el Alexis (Moreno), diez años menor que Calderón (Guillermo).

Al recibirte de actriz, ¿tenías claro qué iba a pasar contigo posteriormente?

M.I: Actuar duró como intención seis meses. Apenas estuve en la escuela, supe de inmediato que mi interés era dirigir, ni siquiera escribir.

¿Tuviste oportunidad, como estudiante, de dirigir?

M.I: Claro, en el fondo lo que ocurre es que se arma como una dinámica ahí, porque como a la escuela de actuación tenemos que entrar todos los que queremos hacer teatro, ya sea que deseamos escribir, dirigir o actuar, finalmente en los cursos se empieza a dar, en miniatura, la dinámica de compañía, que yo creo que eso es súper definitorio de como se hace teatro hoy día en Chile, al menos en la gente de las generaciones cercanas a la mía; somos todos actores primero, todos venimos de la escuela de actuación y de ahí se empiezan a desprender los que escriben, los que dirigen... y eso comenzó a pasar al tiro y fue cada vez más una tortura tener que actuar, y más gozoso estar escondida dirigiendo. Ya antes de salir de la escuela habíamos hecho *Prat*, entonces una vez que eso ya ocurrió ya estaba armada la compañía y ya estábamos enfilados en esa dirección.

1 Profesor universitario y crítico teatral.

¿Y esto de la escritura también se fue dando en lo colectivo?

M.I: La escritura surge como una necesidad súper práctica que yo no encontraba en las obras que leía, las obras que quería hacer, por decirlo así, porque sentía que los textos estaban demasiado cerrados en sí mismos, como demasiado resueltos, y yo quería hacer un teatro donde los lenguajes estuvieran un poquito más cruzados. Que ningún lenguaje fuera ilustrativo del otro, sino que fueran entretejiéndose, por así decir, llenándose los espacios. Entonces me jodía un poco leer las obras y ver que todo lo que la obra quería decir, estaba escrito en el texto, porque no me dejaba espacio para contenerlo en otros lugares: en la actuación, en el sonido, en la visualidad, en la estructura misma. Entonces empecé a escribir, me acuerdo, *Prat*; que fue la primera obra que escribí, muy copiando a Chejov, porque ahí encontré la sensación de que había vacíos, de que había hoyos en el texto que se podían llenar con el cuerpo y con todo el resto de lo que es el teatro, que no es la palabra escrita. Y empecé a imitar esa manera de escribir. Y eso se mezcló con una metodología que fue la de improvisar mucho con los actores y recoger mucho del material de lo que ellos traían al ensayo, y esas dos cosas se empezaron a convertir en una manera de trabajo. El único caso en que yo he escrito una obra sentada en mi casa antes de entrar a ensayar, fue *Rey planta*, que es la única que se publica, porque es la única obra que parece texto dramático consistente, se sostiene por sí solo.

**¿Y Chejov siguió siendo referente en tu dramaturgia, de alguna forma?
¿Y aparte de Chejov hay otro referente a nivel del teatro universal?**

M.I: La verdad es que yo, y lo seguí haciendo después en otras obras, soy súper irresponsable con el tema de qué materiales entran a conformar parte del lenguaje que la obra es. En ese sentido, hay cosas que traigo de distintos lugares y, por ejemplo, *Juana* es un menjunje de cosas tomadas de muchas Juanas, porque hay Juanas maravillosas, que se mezclan también con lo que veo, con las cosas que los actores improvisaban, con textos que yo escribí en mi casa y llevaba al ensayo dos páginas de algo; en ese sentido es como un caldo que se cocina lentamente, con elementos que son diversos, que vienen de distintas partes. Respecto a Chejov, volví a él de vez en cuando, pero para mí los autores que son más fuertes como referentes o que se convierten como en basales para mi trabajo son más escritores teóricos, más filósofos que dramaturgos. Es ahí donde encuentro mi inspiración inicial, en la escritura filosófica, siempre, desde el principio.

**Si realizamos una mirada más panorámica, desde tus comienzos en el 2001 hasta una obra como *Surrealismo*, estos quince años de trayectoria, cómo los visualizas a través del tiempo. ¿Crees que has establecido una cierta poética, una cierta forma de experimentación frente al lenguaje teatral?
¿Cómo definirías, a grandes rasgos, estos quince años de trabajo?**

M.I: Realmente no sé. Soy capaz de percibir dos cosas: una especie de metodología, aunque ahora está cambiando últimamente, una especie de metodología de trabajo que es lo que te estaba un poco describiendo antes, que es este hacer que es más todo al mismo tiempo, es más el desarrollo de todos los lenguajes simultáneos; también porque yo manejo en la obra el plano del texto y trabajo, en "Teatro de Chile" por lo menos, trabajaba con actores que eran como hermanos, cuerpos y emociones que yo conocía muy bien. Yo construyo la música de las obras, entonces siento más que lo que fui desarrollando fue una especie de metodología personal, como de construcción integral de la obra teatral; siento

que tuve que inventarme algo porque nadie me entregó eso, cómo se hacía eso. Y eso lo siento como algo que es sólido y que manejo y que es mío, por decirlo así. Y lo otro es como unas líneas temáticas donde yo estoy siempre pensando temas que son súper ontológicos, cuál es el estatus de la realidad, qué es la ficción, qué es la historia; y, en ese sentido, eso surge de mi pasión por la filosofía, yo creo.

Este interés tuyo que me mencionabas al comienzo, de la filosofía, la música, de alguna manera ¿sigue reflejándose en tu obra?

M.I: Sí, de todas maneras. Eso es algo que se ha mantenido. No creo que yo podría nombrarte para todas las obras que he montado, los tres textos filosóficos que son el soporte. Yo creo que, si hubiera estudiado filosofía, hubiera sido académica, si es que no hubiera tenido tanta pasión por la música, por la dirección más plástica de lo artístico. También porque la academia me parecía limitada. Entonces el juego para mí siempre ha sido, de alguna manera, construir obras como quien construye ensayos filosóficos y, en ese sentido, las obras son como tratar de ver si las ideas que están en los libros y en los papeles se pueden convertir en mundos. Esa es como la operación que siento yo que he estado haciendo desde el principio hasta acá.

¿Qué crees tú que uno como dramaturgo, como director en la época actual, con el mundo globalizado, con todos los problemas político-sociales, debiera transmitirle o has querido transmitir al receptor, al público? ¿Hay un trasfondo político más allá de lo experimental en tu obra?

M.I: Creo que hay varios temas distintos que se me ocurren para hablar a propósito de esa pregunta. Yo hace rato últimamente pienso y defiendo hartito la idea de la inutilidad de la obra de arte. Y últimamente siento que es cada vez más importante la dimensión inútil. ¿A qué me refiero con eso? A que la obra tiene que resistir de alguna manera al consumo del espectador y es algo que he estado explorando últimamente; me refiero con eso a que creo que vivimos hoy en un sistema socioeconómico donde nuestra aproximación a las cosas y a los acontecimientos y a las experiencias, es siempre extraccionista; siempre queremos sacar algo de las cosas, obtener algo de algo. Y es la razón por la que por muchos años yo me pregunté por qué yo no hago teatro político como mis compañeros de generación, por qué no escribo sobre los problemas políticos del país de manera contingente, por qué no me interesan esas cosas. Y me doy cuenta de que es porque hay una dimensión de la obra de teatro que probablemente es su dimensión más mística, más religiosa, que yo siento mucha necesidad de recuperar, y que es aquella dimensión de la obra que a uno le impide consumirla en términos del sentido. Para mí es muy político hacer un teatro donde la gente a ratos no sea capaz de extraer sentido fácilmente de las obras y tenga que enfrentarse a un momento de opacidad, un momento de oscuridad; no oscuridad física sino oscuridad en el sentido de no poder ver transparentemente lo que le está siendo dicho, porque creo que eso nos pone en un lugar políticamente más correcto éticamente respecto del mundo en el que creemos que estamos. Pienso que el teatro-discurso, el teatro más directamente político, se comporta como si pudiera realmente comprender la realidad y entregarla procesada, o por lo menos entregar unas preguntas procesadas, entonces el público va y se sienta y la obra le ofrece lecturas de cómo son las cosas A, B o C, le ofrece puntos de vista o incluso a veces le ofrece caminos de acción y, para mí, algo que políticamente quizás es más profundo pero es importante la idea de que como seres humanos

no somos capaces de representar de manera transparente y unitaria los asuntos y la realidad en la que vivimos; somos pequeños seres inmersos en un mundo de absoluto misterio. Entonces, plantearse como autor tratando de bailar alrededor de ese misterio, es una acción política, aunque sea una política diferente que decir “liberen a Mateluna”. Creo que el trabajo que yo he hecho está como más aislado respecto de los autores de mi generación, estoy como más sola en eso. Es esta búsqueda más existencialista.

En relación con este tema que tocas de la generación, en la crítica que yo hice el año 2005 a *Narciso*, señalo que eres una de las promesas más destacadas del teatro chileno y, sin duda, eres parte de una generación que está en pleno proceso de búsqueda y experimentación y que, de no suceder nada extraordinario, debiera marcar el rumbo del teatro en los próximos diez, quince años. ¿Cómo, más allá de las diferencias que hay con tus pares, ves este cambio que ha ocurrido en los últimos tiempos en el teatro chileno?

M.I: Creo que, sin duda, en mi generación y en eso está incluido Guillermo y no sé si Alexis, hay una cosa que tiene y que es distinta de la que la antecedió, que es que empezamos a trabajar en estas metodologías donde la compañía y el colectivo creativo eran muy importantes; se volvió muy importante como lugar de la creación. Yo creo que, hasta nosotros, todavía la distinción dramaturgo-director o bien texto escrito y después su puesta en escena, era un orden de las cosas bastante tradicional, así se trabajaba, pero vino este como revoltijo de roles donde la mayoría de los que somos dramaturgos somos también los directores de nuestras obras. En ese sentido hay algo importante, distinto. Incluso, creo que pasó un poco que los dramaturgos que solo escriben se sintieron como desplazados de la escena, porque los que estábamos dirigiendo ya no estábamos dirigiendo textos de otros dramaturgos, sino que estábamos escribiendo nuestras propias cosas. Esa diferencia es generacional y, de todas maneras, la comparto con muchos de los autores de los años que me tocan cerca.

“Teatro de Chile” es uno de los colectivos más importantes del teatro chileno en el siglo XXI. Por eso, llama la atención que se haya disuelto. ¿Por qué terminan? ¿Es el fin de una etapa?

M.I: Básicamente pasó que empezamos a tener distintas intenciones artísticas entre los miembros. Nos empezamos a dar cuenta de que queríamos cosas diferentes, en términos de cómo se hace el teatro, en términos de sus medios de producción o de qué lugares apuntábamos, cómo queríamos trabajar. Pero creo que hay una parte de esos roces que surgen de la dificultad de sostener un colectivo.

¿Y qué pasa ahora con Manuela Infante? En el fondo, tu trabajo de la dramaturgia y dirección es un trabajo colectivo.

M.I: Sí, o sea, es y no es. Yo creo que hay una dimensión, y está ahí en *Suárez*, hay una dimensión de lo que yo hago y quiero hacer que sí es como de una autoría completamente mía. Por ejemplo, ahora estoy pensando en una ópera experimental con músicos y un coro sinfónico; obviamente ahí no hay nada colectivo. Pero, trabajar de tal forma que los lenguajes se vayan construyendo lentamente, engranados los unos con los otros, eso se puede hacer con cualquier grupo. Yo no sé hacer las cosas de otra manera; aunque yo esté de solista trabajando con gente x, igual realizo las cosas de esa forma. En ese sentido, la

manera de crear, yo me la llevo conmigo.

En un artículo de Eduardo Thomas sobre la obra *Juana*, aludiendo a una posible poética teatral, menciona: “considera el arte como un instrumento de reflexión crítica sobre los relatos sustentados por los discursos sociales, en especial, el de la historia”. ¿Te define esa poética en una etapa inicial de tu dramaturgia?

M.I: Lo que pasa es que se transformó de tal manera. Me cuesta identificarme con que mi preocupación sea histórica, porque la verdad es que la historia nunca me ha interesado particularmente. No me siento como alguien que le interesa la historia. Lo que pasó en esas obras iniciales, que creo que eso sí se ha convertido en el resto de mi trabajo después, es que hay una pregunta por cómo se construye la idea de realidad que tenemos y la historia es una súper buena manera de hablar de eso, porque en el fondo la historia es un constructo por definición cuya interpretación va cambiando, incluso en la medida que cambian los años; entonces, hablar de personajes históricos me permitía mucho hablar del aparato de la ficción, de la máquina de la ficción, entendiendo la historia también como un relato ficcionado, por decirlo así. Y yo creo que he trabajado siempre en una especie de meta reflexión sobre qué es la ficción, cómo funciona, cómo ocurre, qué comparte con lo que llamamos “lo real”, cómo son distintas o no esas dos operaciones. Por ejemplo, para mí era mucho más interesante reescribir sobre *Prat* que el personaje en sí. El personaje no me interesó nunca. Lo que a mí me interesaba de *Juana* era que teníamos una figura, teníamos una niña, una mujer, que había sido leída en la historia de maneras tan diversas que era impresionante. O sea, primero había sido una niña loca, después había sido una salvadora del ejército enviada por Dios, después había sido una hereje y después una santa, es decir, cuatro relatos completamente diferentes sobre el mismo personaje producido en distintos momentos de la historia.

Y en ese caso específico qué es lo que te interesa puntualizar, dejar esa ambigüedad, esas distintas miradas donde uno pueda decir en función de la juventud del personaje; puede también haber un cierto trasfondo de plantearse lo generacional, qué está pasando generacionalmente, teniendo en cuenta esta figura. El mismo caso de *Prat*. El caso de *Prat*, como tú dices, atípico, simbólico, adolescente.

M.I: Creo que hay un interés por la dimensión ficcional de la historia, por la historia entendida como ficción y ese juego posible, que es lo que reclaman ahora a Baradit también, todo está al límite entre la historia y lo que tú estás haciendo. Y lo otro es, de alguna manera, sentirme dueña de la historia como sabiendo que en este espacio se deja efectivamente ver el presente. O sea, que si yo me visto de los personajes históricos, obviamente lo que voy a estar dejando ver son mis asuntos.

Porque tú no estás haciendo un drama histórico.

M.I: Ahora, otra cosa que pensé hace poco, porque vi un documental en la BBC cuyo nombre no recuerdo pero que hablaba de la hipernormalización, que es la idea de que vivimos hace varias décadas ya en un mundo donde cuesta mucho saber qué es lo real y qué no, pero la sensación de que no sabemos dónde está lo real, sabemos que los políticos no nos están diciendo la verdad, sabemos que en los diarios no está lo real, sabemos que en la publicidad, etcétera.

Tu inicio en la dramaturgia es con *Prat*, que causa todo un revuelo previo al montaje mismo, en donde no se estaba atacando a la obra, sino que el haber tocado a este personaje poco menos que intocable, como tantos otros personajes a lo largo de la historia. Es decir, la exacerbación de lo histórico, de lo patriótico, la patriotería exagerada. ¿Pensabas que podría generar este revuelo?

M.I: No, era una obra completamente estudiantil. Primero que nada, elegí un personaje que ya existía; lo de hacer personajes históricos también era una estrategia mía, porque me permitía no tener que contar la historia. Si algo yo no quería hacer como dramaturga era tener que contar historias, me daba mucha lata. Entonces, cuando yo trabajaba con un personaje histórico, la gente ya se sabía la historia, por lo que yo podía comenzar a meterme con toda la periferia. No tenía que contar una historia, algo que nunca me ha interesado mucho hacer. Entonces tomé un personaje histórico por eso, primero que nada, y en términos formales estaba ejercitando este método de improvisación y estaba ejercitando esta estructura que era, en ese momento, puro Chejov. O sea, era un ejercicio, y no, por supuesto que nunca pensé ese revuelo. Ahora, lo que sí creo que puede ser interesante es que yo vivía en Canadá y llegué a Chile el año 91, por lo tanto venía con una idea de un país en democracia donde efectivamente se había acabado la dictadura y uno podía volver a tener libertad para repensar este tipo de figuras históricas. Obviamente, lo que yo no sabía, y quizás muchos de nosotros incluso en esa época no sabíamos, era que la dictadura no se había acabado del todo; por no decir no se había acabado para nada. Entonces fue muy impactante en ese sentido también, como poner allá afuera algo que yo pensaba que tenía completo derecho de hacer y recibir de vuelta una especie de reglazo en las manos diciendo “eso está prohibido, eso no se toca, eso no se hace”. Eso fue completamente inesperado. Mi reacción fue guardarme; yo no dije nada, no hablé con la prensa, nada. Yo escribí un gran manifiesto poético, muy adolescente, el día que se estrenó la obra y lo leí y eso fue todo lo que yo dije. La estrategia nuestra fue no entrar en polémica.

A mi entender, en *Narciso* hay otras problemáticas que están presentes. Creo que está lo religioso, cierto nihilismo y está el tema de lo generacional. ¿Qué significó *Narciso* en su momento para ti?

M.I: *Narciso* creo que es la obra más tomada de la contingencia que yo he hecho. Si pensamos, es la que más concretamente me responde a un estado de las cosas sociales, o la que más trata de representar un momento específico en un país específico, en una clase específica. *Narciso* tiene como referente un texto teórico de Lipovetsky, que desarrolla este concepto del neo narciso, el sujeto contemporáneo como neo narciso, que se está mirando a sí mismo. Y a partir de ahí y porque tengo cercanía para ver a los adolescentes de la clase alta, ya no tanto, pero en esa época sí, junté esas dos cosas y se convirtió en ese trabajo que estaba pensado para ser una obrita muy pequeña, en esa salita allá abajo, en ese subsuelo y todo; pero claro, todo surge de ese concepto del neo narciso de Lipovetsky. Y el proceso de escritura fue tal cual. Fue entre improvisar con ellos, salir a mirar a estos cabros, íbamos a las discotecas en el barrio alto, los escuchábamos hablar y anotábamos cosas; por eso es como la más arriesgada en el contexto del presente de esa obra. De hecho, yo creo que esa obra ya no tiene ningún sentido, porque ha cambiado mucho todo.

Además, como tú dices, refleja un momento que ocurre con los jóvenes, con esta revolución pingüina, con este deseo de cambiar algo sin saber qué es lo que se quiere cambiar.

M.I: Ahora, la diferencia de estos narcisos, siento yo, con la revolución pingüina es que esos narcisos eran unos desclasados, o sea, realmente no sabían lo que era una clase, no sabían, no tenían ninguna imagen de nada aparte de sí mismos, en ese sentido narciso. Yo creo que los cabros de la revolución pingüina son justo la generación que rompió, porque podía romper esa idea, porque son cabros que empiezan de nuevo a tener un discurso de cómo quieren que sea; de nuevo hay una ideología, hay un discurso de cómo queremos que sea el futuro, cómo imaginamos el mundo. Estos otros no tenían las herramientas ni siquiera para imaginar un mundo.

¿Crees que esto que se produjo a nivel estudiantil, esta revolución pingüina, sirvió para algo?, ¿causó algún cambio?

M.I: Yo creo que sí, de todas maneras sí. Ahora creo que es eco también de una cosa global, después vinieron los indignados en España, mucha movilización de la ciudadanía. Hacer surgir a la ciudadanía como un sector de relevancia. Ahora, en concreto, yo creo que estamos recién empezando a ver si políticamente, recién vamos a empezar a ver ahora, después de sacudirnos el binominal y todas esas cosas, qué hay ahí. Piensa que los cabros pingüinos están recién constituyéndose en un frente político.

Mal que mal, el caso que tú mencionas de los indignados en España, ya en este momento, es una de las fuerzas políticas españolas.

M.I: Sí, yo creo que es muy importante y ellos vinieron después que yo. Yo siento que soy parte de una generación perdida que hubo entremedio. Porque, claro, estuvieron las generaciones que pelearon en Chile por recuperar la democracia y después vinimos nosotros, que estuvimos en un vacío medio temeroso porque no había que sacudir mucho la cosa porque no fuera a pasar nada, que es bastante un hoyo en el que estamos el Guillermo, el Alexis; bueno, creo que el Guillermo es más parte de la generación de resistencia a la dictadura. Yo siento que esa es una generación muy perdida.

Y a nivel de todos estos coetáneos tuyos a nivel de la dirección y de la dramaturgia, ¿tú has visto sus obras?, ¿qué piensas al respecto?

M.I: A mí me parece que el teatro chileno en los últimos quince años ha sido explosivo. Lo que ha pasado con las salas, con el público. Creo que es de altísimo nivel, ha crecido internacionalmente; las obras chilenas son obras que salen afuera y dejan la "cagá". Yo admiro mucho a varios de mis colegas, que son pares, pero sí echo de menos, y es algo que yo traté de instalar en la Muestra de Dramaturgia que yo hice, que fue media polémica, los dramaturgos no me quisieron tanto, pero creo que hay un vacío muy fuerte y que está dado por la competencia en la que vivimos, que es que no hay redes de comunicación entre los artistas. Vivimos todos aislados.

Ese es un tema que viene de hace mucho tiempo.

M.I: Puede ser, sí. Yo siempre tengo una añoranza feroz cuando leo sobre las épocas de vanguardia o la idea de los movimientos artísticos. O sea, hoy en día en el mundo en que vivimos nosotros, absolutamente individual, sería imposible

pensar en un movimiento donde hubiéramos cinco que dijéramos: “no, el teatro tiene que ser cuadrado y otros diez que dijeran no, tiene que ser redondo”.

Ni siquiera una dialéctica, una discusión...

M.I: Eso es algo que yo extraño profundamente y creo que es una avidez feroz que tenemos en la escena teatral chilena. Yo traté en la Muestra de empezar a, por lo menos, hacer converger a la gente porque antes que llegar a un movimiento ni nada más complejo, tenemos que tener espacios y lenguajes para hablar de nuestras obras. También hay una tendencia a mirar para afuera, estar más preocupados del escenario internacional, de cómo triunfar en Europa; yo cada día estoy queriendo más volver a Chile, como que me está pasando una cosa medio Violeta Parra, no con el folclor en particular, pero sí con pensar que el teatro es un acontecimiento local, no global, y hay que dedicarle más energía a fortalecer y desarrollar la escena que tenemos acá que andar de gira por los festivales europeos, que es una cosa que pasó recién. No sé en realidad, me lo he preguntado, si los creadores de los años noventa se iban tanto para afuera como ahora, que con toda la cosa de Santiago a Mil y la venida de programadores y qué se yo, hay un súper rollo con girar, con irse para afuera.

(Entrevista realizada el viernes 24 de marzo de 2017)