

# Exploración semántica I: hacia una definición del teatro contemporáneo (o ¿de qué hablamos cuando hablamos de teatro?)<sup>1</sup>

## Ana Harcha Cortés

(Pitrufquén, 1976), autora, directora, profesora e investigadora teatral, estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Participa en talleres impartidos por Benjamín Galemiri, Juan Radrigán, M. Antonio de la Parra y Rodrigo García. Es autora de **Tango** (1998), **Perro!** (1999), **Ah, sí, sí, no sé, mejor no, ja, ja, ja** (2000), **Lulú** (2001) y **Asado** (2004). Junto a Francisca Bernardi funda la Cía. Niños Prodigio Teatro, con la que escribe y dirige **Kinder 2002** (Premio Altazor 2003 a la Mejor Dramaturgia). Con Bernardi dirige **Norway. Today** de Igor Bauersima. Actualmente, realiza un Doctorado en Teatro en la Universidad de Valencia.



*Yo canto a la chillaneja  
si tengo que decir algo  
y no tomo la guitarra  
por conseguir un aplauso.  
Yo canto la diferencia  
que hay de lo cierto a lo falso.  
De lo contrario, no canto.  
(Yo canto a la diferencia, Violeta Parra)*

## Prólogo

Esto no es un manifiesto.

Ni una verdad absoluta.

Tampoco es el ensayo de un experto en la materia.

Es la instalación de una discusión.

Imagínese sentado en una habitación en donde está escrita en las murallas la siguiente ecuación:

DISCUTIR =  
ESCUCHAR + REFLEXIONAR.

Es un juego, una exploración, especulaciones varias reunidas en una sucesión de páginas.

## 1 Metabolismo y comunicación

Pensemos en los espectadores en general (más o menos ignorantes o eruditos en relación a la tradición teatral).

Pensemos en los espectadores en particular, en esos que además de ver hacen algo en relación a la escultura teatral<sup>2</sup>. Dramaturgos, directores, actores, diseñadores teatrales, músicos de teatro, maquilladores, tramoyas, productores, teóricos, etc.

Cada una de esas personas posee

una historia. Una memoria. Subjetiva. Válida como sólo puede serlo cualquier subjetividad. Todas estas personas, al menos, asisten al teatro y desde esta posición opinan sobre teatro, califican el teatro, definen de uno u otro modo lo que es el teatro, cómo es el teatro, lo bueno y lo malo de un determinado montaje.

Cada una de estas personas, además, se alimenta, come, escoge determinados alimentos para consumir en una dieta. Unos más vegetarianos, otros más carnívoros. Algunas de estas personas comen lo

1. Exploración semántica I, se deriva de una entrevista dada a Carlos Labbé en abril de 2005, para la página web: [www.sobrelibros.cl](http://www.sobrelibros.cl)

2. Parafraseando a Joseph Beuys (artista visual, Alemania 1921-1986) y su teoría de la escultura social. Beuys plantea que cada hombre es intrínsecamente un creador; lo creativo no es parcela exclusiva de los artistas. Cada hombre puede, si lo decide y entiende así, funcionar en forma creativa desde cualquier profesión u oficio. Interviene así en forma activa en la estructura de la sociedad, en la construcción de la escultura social.

justo y necesario, otros en exceso, otros por obligación, otros totalmente sujetos a los niveles de ansiedad con que estén funcionando. También hay los que comen una u otra cosa estrictamente determinada por su religión (estos deben ser los menos, en todo caso). Seguro también hay algunos espectadores que apenas pueden elegir qué comer, sino más bien, agradecen cada día poder llegar a hacerlo, comiendo lo que haya (estos deben ser los menos también, el teatro es un asunto que pertenece a cierta elite –salvo raras excepciones– como lo que sucede con los espectáculos callejeros o algunas manifestaciones de teatro poblacional o itinerante). Por último, existe también un tipo de espectadores que la mayoría del tiempo se mantiene a dieta, algunos por enfermedades, otros en forma voluntaria.

Todas estas personas que ingieren determinados alimentos posteriormente metabolizan estos productos, extraen de ellos su energía, nutren su organismo de ciertas sustancias, logran así seguir viviendo (más sanamente unos que otros) y finalmente eliminan todo lo que su organismo no necesita incorporar, todo lo que el organismo rechaza por motivos fisiológicos, o porque simplemente, no le gusta. Las personas se relacionan con otras personas a partir de la acción de alimentarse, establecen vínculos, construyen también una historia social y corporal desde este lugar.

La alimentación, en este caso, funciona como una metáfora del entendimiento de los procesos y construcciones de las relaciones éticas y estéticas del teatro, si la extendemos a la relación entre los conceptos: metabolismo y comunicación.



**Narciso.** Cia. Teatro de Chile. 2005. Dirección: Manuela Infante. En la foto: Angélica Vial y Rodrigo Sobarzo.

Ingerimos a lo largo de la experiencia de vida una serie de sucesos además de los alimentos (experiencia perceptual, emocional, intelectual, histórica, contextual, artística, social, política, cultural, mediática, etc.) que construyen y desarrollan percepciones objetivas y subjetivas acerca de la observación o realización del teatro. Toda la información contenida en esas experiencias está intrínsecamente relacionada con el lugar que se toma como espectador en la elaboración de un juicio crítico o de intento de definición del teatro, o de un tipo de teatro. También, toda la información contenida en esas experiencias está intrínsecamente relacionada con el lugar que se toma como autor, director, actor, etc. para la construcción de una ética y estética teatral. Son experiencias metabolizadas por el individuo de una determinada forma y construyen el tipo de comunicación con el que se encuentra (o desencuentra) con los demás. Por último, son formas de metabolización de información y de comunicación que no son estáticas, van

transformándose, desarrollándose, profundizándose, algunas nuevas que se van descubriendo e incorporando y otras viejas que van abandonándose con el paso del tiempo.

Es importante sentar esta base para seguir consumiendo este artículo. La base de que esa metabolización de información crea un modo de comunicación, y que, en relación a la experiencia de cada individuo, estructura una cierta moral, ni mejor ni peor que la del vecino. Sí, diferente. La cita del inicio del artículo no es gratuita.

## 2 El realismo

En este escenario heterogéneo de individuos que reciben y construyen el teatro, ¿quién es el encargado de realizar el juicio crítico?, ¿quién es entonces el encargado de definir lo que entendemos por teatro?

A la rápida podríamos decir que los críticos.

A la rápida.

Pero como esto no es fast food, vamos a responder lento. Como si

comiéramos pescado con espinas. Es sabido para las personas que trabajan en teatro o que asisten regularmente a él, que un mismo montaje teatral suele generar opiniones muy divergentes en los espectadores, respecto al resultado que se presenta, calidad del mismo, interpretación de los actores, etc. Es sabido que el contexto donde se presenta un montaje también determina la recepción que se tenga de él. Una determinada obra, que trata sobre ciertos tópicos de una determinada forma, es entendida de un modo particular si se presenta en una ciudad en donde la oferta teatral es amplia y regular, y de otro modo en un sitio donde con suerte se presenta una obra teatral cada tres años. Los códigos de traducción no son los mismos. Los códigos contextuales tampoco. El alimento socio-cultural que ha recibido determinado público es diferente y eso condiciona la forma de recepción. Comer mole mexicano, esa pasta de cacao picante, no es fácil para un estómago no habituado.

Dicho esto, podemos afirmar que no habrá verdad unánime en relación a la recepción de una obra. Que es absolutamente imposible unificar criterios de juicio crítico. Que esta verdad existe sólo en cada una de las personas que son espectadoras. Por lo tanto, la primera pregunta está respondida. El encargado de realizar el juicio crítico somos todos. Si comulgamos en la idea de que no hay verdad absoluta a la hora de realizar un juicio crítico (el pisco sour no es bueno ni malo: es, a algunos agrada y a otros no) podemos

tratar de responder la otra pregunta planteada. Sin olvidar toda la fuerza de ese cuerpo formado por millones de rostros anónimos, llamado espectador.

No olvidar al espectador, no es sinónimo de ser complaciente con el espectador.

Es muy probable que a un alto porcentaje de esos espectadores les tenga sin cuidado tratar de definir el teatro contemporáneo<sup>1</sup>; pero también es muy cierto que existe otro porcentaje de espectadores que se diferencia del resto de los mortales por un asunto muy básico, porque tiene un poder, porque es responsable de lo que hoy por hoy puede definir lo que se entiende por teatro. Este público responsable está formado por esas personas que construyen la escultura teatral, que tienen el poder de ver y de hacer desde algún lugar más allá de la butaca. Son los directores, actores, dramaturgos, críticos, diseñadores, teóricos, productores, músicos, docentes, etc.

Es importante que a estas personas no les dé lo mismo cómo se define el teatro contemporáneo. Que funcionen como entes activos en la generación de una diversidad de discursos. Que trabajen por no dogmatizar el trabajo teatral, en los términos en que este se entiende o define.

Es necesario reformar la plataforma conceptual que define tradicionalmente las artes, y es muy necesario difundir esta reforma en términos de cómo nos referimos al teatro contemporáneo. Porque es cierto que mucha gente vinculada



Foto: Cristóbal Muhr.

**Juego de amor en una de las habitaciones.** Cía Teatro Ensimeror. 2003. Dirección: Alvaro Viguera. En la foto: Rodrigo Lisboa y Elvira López.



Foto: Cristóbal Muhr.

**Juego de amor en una de las habitaciones.** En la foto: Rodrigo Lisboa y Loreto Leonvendagar.

al ámbito teatral sí conoce otro lenguaje para entender, ver y hablar sobre teatro, pero lo que se difunde masivamente (pensemos en crítica de prensa en los diarios, radio, televisión) cae en general en categorizaciones bastante obsoletas que no sirven para analizar, comprender, generar diálogo o debate sobre las artes escénicas que se desarrollan actualmente. Y es necesario que no sólo quienes trabajan directamente en teatro accedan a información más

1. Contemporáneo: existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa, perteneciente al tiempo o época en que se vive. RAE (Real Academia Española)

amplia sobre el mismo. Es necesario, porque es importante expandir las formas de entendimiento y no cerrarlas, convirtiéndolas en el tesoro de unos pocos profesionales del área privilegiados en su acceso a información. La palabra realismo por ejemplo, en el teatro, ya no se puede usar más como si todo el mundo entendiera con eso que hablamos de tradición stanislavskiana. Porque al menos en lo que se da en la crítica local, parece que todo análisis tuviera que forzosamente partir de ahí. Una muy buena pregunta para iniciar un debate entre creadores sería: ¿Qué entendemos por realismo, hoy? Se armaría una buena casa de putas, llena de conservadurismo de ciertos lados, contradicciones por otros, nuevas miradas y diversidad de versiones.

Ahora me vuelvo auto referente y uso el trabajo que hacemos con la compañía Niños Prodigio como ejemplo de realismo, porque las obras que hacemos me parecen absolutamente realistas. Esto, porque entiendo la realidad a pedazos, porque la entiendo subjetiva, porque la entiendo en el escenario en presente, porque la entiendo cruzada, intervenida, quebrada por miles de referentes (históricos, memoriales, culturales, emocionales, sociales, mediáticos), porque la entiendo ficcionada también. Pero claro, decirle esto a un crítico conservador es darle alimento para ser calificada como una perfecta ignorante. Antes de que ocurra eso, observo lo siguiente: para construir una obra realista en el sentido clásico del término, es también necesario seleccionar pedacitos, fragmentos. Para armar esa lógica naturalista de presentación estás obligado a sacar los tiempos muertos que tiene la vida que no ayudan a contar la historia.

Al final parece que todos hacemos lo mismo: elegir fragmentos. La única novedad posible es cómo ordenas y cuentas algo con esos fragmentos.

Jodorowsky plantea en su autobiografía una afirmación sobre la realidad cotidiana muy aplicable a nuestro tema en discusión: No se puede abordar la realidad sin desarrollar la imaginación desde múltiples ángulos. Normalmente lo visualizamos todo según los estrechos límites de nuestras creencias condicionadas. De la realidad misteriosa, tan vasta e imprevisible, no percibimos más que lo que se filtra a través de nuestro reducido punto de vista. La imaginación activa es la clave de una visión amplia: permite enfocar la vida desde ángulos que no

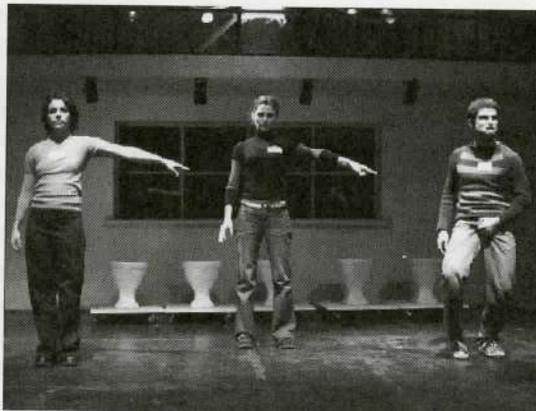


Foto: Rodrigo Lisboa

**Pan tostado.** Cía Opción Canales. 2003. Dirección: Rodrigo Canales. En la foto: Daniela Farfán, Antonia Zegers y Claudio González.



Foto: Rodrigo Lisboa

**Pan tostado.** En la foto: en primer plano, Daniela Farfán y Jaime Mondria.

son los nuestros, imaginando otros niveles de conciencia superiores al nuestro<sup>2</sup>.

### 3 Poéticas de autor

Por otro lado, lo que podemos ver hoy en día en el teatro es muy difícil encasillarlo en esos términos (términos que han servido para otros momentos artísticos por todo lo que significaba el contexto histórico, también). Pasada la manifestación teórica que significó definir lo post moderno, estamos esperando a que un francés invente un nuevo término. Al parecer, todos estos términos suelen terminar por agotarse y resulta más constructivo hablar de los trabajos dramáticos

2. Alejandro Jodorowsky, **La danza de la realidad**, Barcelona: Random House Mondadori, 2005.

y escénicos, respecto a lo que cada autor plantea, sus búsquedas, sus referentes, su concepto ético y moral del arte, sus fascinaciones estéticas, sus influencias de estilo, su mayor o menor necesidad de contar historias aristotélicas, etc. Definir desde ahí, para poder hablar de poéticas de autor (que en muchos casos estarán muy cruzadas e intervenidas por un sin fin de fuentes), sería bastante más aportador y constructivo que seguir hablando en los términos en que generalmente se habla, que muchas veces mete a la fuerza en una palabra obsoleta o estática un trabajo textual y escénico que posee muchas otras naturalezas. Es la poética del autor lo que puede hacernos hablar o generar una estética. Una determinada estética, en sí misma, no es garantía de una poética de autor.

Si observamos el trabajo de la compañía Teatro de Chile, dirigido por Manuela Infante, caracterizado por presentar una visión subjetiva

sobre historias oficiales, por ser construido con un texto que no es sinónimo del montaje, por los juegos de planos de realidad y representación, por jugar con estructuras fraccionadas, ¿seríamos capaces de encasillarlo en un solo concepto? No parece posible. Cosas similares suceden con el trabajo escénico de la compañía Teatro Ensímenor, dirigido por Álvaro Viguera, juego entre el teatro, la danza, el testimonio, la creación de un texto que es voz de cada actor, lo colectivo, nuevamente lo segmentado como unidad básica de composición; o con el trabajo de dirección que realiza Rodrigo Canales, estructurado por escenas como legos, con un aparente discurso vacío, que se vuelve profundamente irónico y crítico del contexto social (aunque él lo niegue), en donde el actor no representa sino se presenta cargando un discurso, realizando acciones, no actuando acciones. O si vemos el teatro que dirige Francisco

Albornoz, Alexis Moreno, Teatro el Hijo: ¿podemos ponerle un nombre fijo a estas formas de hacer teatro?, ¿es realmente necesario hacerlo?

Mónica Rebollar señala en relación el cine de Ulrike Ottinger: Ottinger se acerca a *lo diferente*, a la singularidad del universo humano, con respeto y comprensión. Fascinada por lo anómalo, por la diversidad y la multiplicidad de enfoques a la hora de entender la vida, consigue comunicar a los demás su mirada llena de inteligencia, entusiasmo, ironía y relativismo<sup>3</sup>.

Respeto.

Comprensión.

Diversidad y multiplicidad de enfoques.

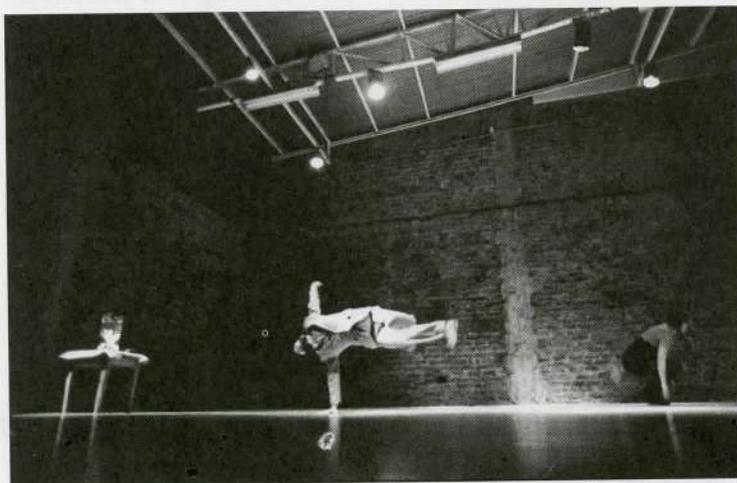
Entusiasmo.

Ironía.

Relativismo.

Conceptos necesarios de incorporar al entendimiento y difusión del teatro contemporáneo por quienes somos responsables de la preparación colectiva de este plato al que he llamado escultura teatral. Mucho más importante que tratar de encasillar, definir y particularizar en términos obtusos, estáticos, agotados.

Puede que los diferentes trabajos que realizan estos autores y compañías de teatro citadas acá (más las otras que existen y que en esta ocasión no han sido citadas) sean bautizados de una determinada forma en un momento. Puede que sea necesario hacerlo, para generar una expansión de modos de entender y de difundir, de hablar y dialogar sobre el teatro, nunca para colgarles un letrero que se convierta en una



Menú del día. Cía Teatro Ensímenor. 2001. Dirección: Alvaro Viguera. En la foto: Rodrigo Lisboa y Marion Acuña.

3. Mónica Rebollar, *Elogio de la diferencia*, artículo sobre el cine de Ulrike Ottinger (Alemania, 1942), en Revista Lápiz N° 214, p. 60, España.

lápida que sepulte sus posibilidades de búsqueda y desarrollo de un lenguaje teatral, dentro del escenario y fuera de él.

#### 4 El teatro manso

Esta necesidad de diversificar las formas de entender el teatro contemporáneo, podría interpretarse como una especie de declaración utópica, seudo democrática o concertacionista que, amparada en la idea de la diversificación, estuviera incluyendo o dando permiso libre para que el teatro se haga sin exigencia alguna de conciencia autocrítica. No nos confundamos. Se trata justamente de lo contrario. Se trata de despertar un conciencia para que el teatro no funcione como autómatas si quiere existir más allá de las conveniencias comerciales que pudieran (los menos casos) llegar a tener. Si quiere existir más allá de las escasas y volátiles conveniencias del sostenimiento de un ego creador.

Porque al parecer existe algo todavía más peligroso que el encasillamiento excesivo. Que el juicio absoluto. Algo que está por debajo de todo este problema que se genera en el entendimiento del teatro, en su modo de referirnos. Algo que es la médula del problema que congela el desarrollo de la escultura teatral desde cualquiera de sus partes. El hacer por hacer. Hacer teatro sin más sentido que hacer teatro conduce a la muerte del teatro. Sé que en este punto hay visiones encontradas. Pero también sé que este es uno de los puntos que más provocan la necesidad de escribir esta sucesión de palabras.

Comer por comer es una acción realmente tóxica, que puede llevarte

al repudio del mismo acto vital de comer, o en el otro extremo, a volverte obeso, enfermo.

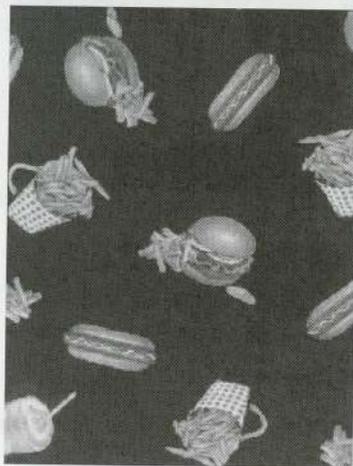
Observando el funcionamiento de minusválido en vías de recuperación del sistema cultural chileno, me pregunto, ¿tiene sentido invertir toda la energía que hay que invertir en la gestación, producción, creación de un montaje, sólo por hacer teatro y no porque se tiene la profunda necesidad de decir algo? Y además de la necesidad de decir algo, ¿tiene sentido hacer teatro sin ser honesto en relación a la capacidad de concentración y entrega, de toma de riesgos a niveles de fondo y forma?

Quizá para algunos sí.

Para otros no.

En lo que a mí respecta, ser espectadora de teatro manso (un nuevo término) agota la paciencia de cualquiera.

Teatro manso, doméstico, domesticado y domesticador a la vez. Oficial o alternativo, eso da igual. Manso al fin y al cabo, inofensivo, formal, seguro, ordenado, predecible, bonito, calmo, políticamente correcto aunque utilice un texto de Brecht, de Shakespeare, de Jarry, de Genet o de Juan Pérez.



¿Qué comen las personas o instituciones que deciden trabajar por la vía del rebaño? ¿Qué han comido en el pasado? ¿Qué platos teatrales pretenden ofrecer a los comensales de la función? ¿A los comensales del futuro?

Comida de plástico, pareciera.

Es grosero pretender ser un anfitrión ofreciendo hamburguesas del Mac Donalds y Coca Cola, o gastando millonadas en comprar un caviar que termina sabiendo mal, cuando hay un montón de gente que podría hacer un exquisito puré con un kilo de papas, un poco de leche, mantequilla y sal.

Da indigestión este teatro. Da indigestión porque te seda. La comida alta en grasas y baja en nutrientes es sedante. Atonta. La comida siútica también es sedante. Da sueño. Y para consumo de sedantes suficiente tenemos con la televisión y los medios de difusión de masas (publicidad, prensa, ese doble juego de la red y la globalización). Qué digo, más que suficiente tenemos con la televisión y sus inyecciones de idiotez, de paranoia, de deseo obseso por ser lo que no se es, por tener lo que no se tiene.

Da indigestión este teatro manso. Porque estanca, porque huele a agua estancada, a muerto, a pereza conservadora, a control conservador. Indigesta porque se da por todas partes, es más común de lo evidente. No es un problema de Chile. Es un problemita de Occidente, al parecer. Un vicio. Un círculo vicioso. Los círculos viciosos aburren, cansan.

Se acabó la dictadura, es cierto. Se abrieron muchos espacios para el teatro en la larga y angosta faja de tierra cuando ese señor sin sentimientos de culpa, Augusto, dejó de mandar tanto. Pero el fin de la

Fotos: Rodrigo Lisboa.



**Kinder.** Cía Niños Prodigio. 2002 Dirección: Ana Harcha y Francisca Bernardi.



**Kinder.** En la foto: Francisco Ossa, Rodrigo Canales, M. José Parga, Mariana Muñoz y Loreto Leonvendagar.



**Kinder.** En la foto: Francisco Ossa, Rodrigo Canales, M. José Parga, Mariana Muñoz y Loreto Leonvendagar.



**Kinder.** En la foto: Francisco Ossa, Rodrigo Canales, M. José Parga, Mariana Muñoz y Loreto Leonvendagar.

dictadura no es sinónimo del fin de la idiotez y la violencia humana. Hoy no hay enemigo claro, es más difuso, más global también, pero está, ahí por ahí, manejando los hilos que nos tironean a todos. Intentando sedarnos. Porque sin duda les conviene más que estemos sedados. No está el viejo, arriba, sentado en el sillón más poderoso del país, pero está su herencia. Su legado. Ese sistema económico, ese sistema de salud, esa educación desigual. Esa tendencia a una actitud fascista (en el sentido de intolerancia, de sectarismo), que ocupa territorios mucho más amplios

que los que delimitan sus evidentes (y conocidas por todos), fronteras. Por último, ese vacío cultural, ese enorme hoyo para el cual no existe aún cura segura. Todo esto es parte y nutre diariamente la escultura social, estructura de la cual es parte la escultura teatral.

Nuestro país no es Suecia.

Nuestro país carece.

Nuestro país no es Suiza.

Creemos ser país y la verdad es que somos apenas paisaje, dijo Nicanor Parra.

En Chile, los jóvenes no se suicidan a los 25 años porque sin mucho

esfuerzo lo han probado todo en la vida y ya no se emocionan con nada.

En Chile hay gente que no tiene casa, que no sabe qué va a comer mañana. Y hay otros que tienen varias casas y que no tienen que preocuparse de lo que van a comer mañana.

En Chile hay miles de abortos ilegales y no hay ley de aborto.

En Chile, la mayoría de la población no habla inglés. Cómo van a hablar inglés si la mayoría de la población tiene problemas para entender un manual de instrucciones de uso.

4. Roberto Bolaño (Chile 1953-España 2003), "Ocho segundos con Nicanor Parra", en *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Ed. de Ignacio Echevarría, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 93.



Peligrosamente inmoral  
Peligrosamente irónico  
Peligrosamente amoroso  
Peligrosamente doloroso  
Peligrosamente emocionante  
Peligrosamente reflexivo  
Peligrosamente bello  
Peligrosamente sangriento  
Peligrosamente sexual  
Peligrosamente estúpido  
Peligrosamente meditado  
Peligrosamente político  
Peligrosamente político público  
Peligrosamente político privado  
Peligrosamente corporal  
Peligrosamente intelectual  
Peligrosamente profundo  
Peligrosamente inteligente  
Peligrosamente tolerante  
Peligrosamente radical  
Peligrosamente enamorado  
Peligrosamente perteneciente  
Peligrosamente memorial  
Peligrosamente profético  
Peligrosamente multivisionario  
Peligrosamente multitestimonial  
Peligrosamente espacial  
Peligrosamente relativista  
Peligrosamente anticlerical (en los tiempos que corren habría que especificar: antipapal)  
Peligrosamente placentero  
Peligrosamente libre  
Peligrosamente imaginativo  
En salas, en calles, da igual. Lo que importa es que sea peligroso.  
Escúchanos señor. No mejor no, el señor no se aburre nunca de dormir siesta.  
Simplemente:  
escúchanos  
El que sea. Los que sean. Lo que sea.

Te Rogamos.  
Mierda.  
Mierda.

## 6 Ética y estética

En relación a la experiencia consumida, metabolizada y posteriormente comunicada a los demás, materia prima de la ética y la estética con que se busca y construye un lenguaje teatral, y también la escultura teatral, importarían sólo un par de cosas: ser honesto, no traicionarse a sí mismo, no detener la búsqueda.

Es cierto que existen libros de recetas de cocina. Es cierto que estas recetas puedes seguir las al pie de la letra o sólo te pueden servir como guía. Pueden enriquecerse. Pueden modificarse. La experiencia transforma el dogma. Para cocinar, también hay que crear.

## 7 Estupidez y generosidad: el teatro joven

También podríamos hablar del teatro joven. De un modo u otro importaría que el teatro fuera siempre joven. Entendiendo joven no en relación a la edad de sus ejecutantes o espectadores, o en relación a su trayectoria. Joven en el sentido de arriesgado. De energético. De estúpido y generoso. Generoso en la estimulación de la imaginación. De curioso. De conciencia del sentido del humor. De aquel que lo entrega todo sin pedir nada a cambio. Joven, como aquel para quien las únicas fronteras que vale la pena respetar son las fronteras de los sueños, las fronteras

temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la moral<sup>5</sup>.

## 8 La cola de un gato

Se han repetido y planteado aquí una serie de conceptos: alimentación, metabolismo, comunicación, escultura social, escultura teatral, realismo, teatro sin nombre, teatro manso, teatro peligroso, teatro joven. No hay conclusiones. Hay una ensalada de conceptos expuestos, una exploración semántica hacia una definición del teatro contemporáneo sin respuestas absolutas. Un buffet libre del que se pueden tomar los alimentos que más gusten. Un buffet libre en donde, si no gusta nada, no se toma nada.

Por último, también es posible escribir una obra de teatro untando la cola de un gato en un tarro de pintura.

## Epílogo

*Yo canto a la chillaneja  
si tengo que decir algo  
y no tomo la guitarra  
por conseguir un aplauso.  
Yo canto la diferencia  
que hay de lo cierto a lo falso.  
De lo contrario, no canto<sup>6</sup>.*



Si el teatro no le jode la paciencia al público, entonces pa qué, digo yo. ■

5. Roberto Bolaño, "Literatura y exilio", en *Entre paréntesis: ensayos...*, op. cit., p. 43.

6. Violeta Parra (Chile, 1917-1967), *Yo canto a la diferencia*.