



## Ana María Harcha

Dramaturga, directora

# Ponencia para mesa de discusión\*

Título: *¿Estás cómodo?, ¿comiste bien?, ¿respiras felicidad cuándo te miras la nuca?* Yo, pocas veces. La opción y rol del autor teatral a la entrada del Siglo XXI. *Por otro lado, ¿quién mató a Marilyn Monroe?*

Cuando tenía 18 años le dije a mi mamá: *Quiero estudiar teatro*, y ella se quedó callada. Después de un largo silencio habló en el tono más lento y pedante que podía expresar su voz y me dijo: *¿Y túuu... crees queeee... sirves para eso?* Y bueno, yo no sé de dónde creía que sí, así que armé mochila y salí de un pueblo perdido en el sur de Chile a Santiago, a estudiar teatro. Y me gustó (¿?). Y me quedé. Han pasado los años y ella ya lo disfruta, pero se da cuenta que escribo, que escribo y dirijo cada día más, lo que significa que cada vez actúo menos, entonces viene a visitarme, salta y con la misma voz seria y pedante pregunta: *¿Ya no quieres ser actriz?*, y yo le digo: *No es que no quiera, lo que pasa es que cada día me gusta y necesito más, pero muchísimo más, escribir y dirigir y eso quiero hacer*. Entonces ella pregunta: *¿Escribir? ¿Escribir qué?*, y yo respondo: *Escribir teatro, ser DRAMATURGA*, y ella de nuevo como con un bate de béisbol sobre mi cabeza: *Ser dramaturga... ¿Y qué es E S O? ¿Para qué sirve? Eso... ¿por qué? ¿No hay ya suficientes obras?, ¿y en Chile además? ¿Qué quieres decir? ¿Por qué mejor no intentas con las telenovelas?* Y sigue (y vamos cómo sigue), y luego, cuando lee las obras y ve a pedazos, pedazos de mi vida, de la suya, de

la historia del país pasados por mi percepción, no entiende, todavía no entiende qué hizo mal para tener una hija tan... *rara*... que ve las cosas de una manera tan... *especial*. Después llora o se enoja y luego, cuando ve los montajes, siempre termina abrazándome y de nuevo llorando... claro que esta vez de emoción. Y yo me quedo tranquila un rato porque dije (o al menos, hice mi mejor intento de decir) lo que quería decir. Y me oyeron, al menos algunos me oyeron. Saqué una voz. Oyeron mi voz. Y entre esos que oyeron y lo que yo dije ocurrió una acción concreta, concreta y vital: CONTACTO.

Hola, Lolás

Dramaturgas con A. ¿Por qué reunir a mujeres hablando de teatro?

¿Es realmente importante discriminarse positivamente? Dudo.

Santiago de Chile, ahí escribo y dirijo teatro.

La capital del país.

Capital descapitada. Tóxica, centro, cultura, smog.

A mi generación, nacida post 1970, se le ha llamado la de los *hijos de la dictadura*. Hijos de la dictadura porque crecimos bajo el régimen militar que se instaló por la fuerza en 1973 y permaneció en el poder hasta 1990 (17 años que todavía resuenan y cómo resuenan y además suenan en el inconsciente colectivo del país).

Por otro lado, a la generación de autores a la que pertenezco, hace unos tres años nos llaman los *Dramaturgos Jóvenes*, y así es, puesto que entramos en esta categoría aquellos auto-

\* Ponencia presentada en la Primera Bienal de Dramaturgas Iberoamericanas Sor Juana Inés de la Cruz en Ciudad de México, junio 2000.

res cuya edad no sobrepasa los 30 años, que desde mediados de los '90, desde distintos lugares del país, están generando una nueva hornada de textos y más aún de montajes.

Entonces, ahí ya nos dan dos nombres globalizadores *Hijos de la dictadura*, *Dramaturgos Jóvenes*. Y si me presento soy Ana Harcha *hija de la dictadura* y *dramaturga joven* y sintetizo de una vez toda una identidad.

Sin ser tan clasificadores, estos dos factores han confluído en dos notables aspectos: mi generación ha aprendido torcido lo que es un sistema político democrático, lo ha aprendido sin fe, sin práctica y, por otro lado, ha encontrado en el teatro y la dramaturgia un medio de expresión en el cual creer. Creer.

No por azar muchos de estos nuevos dramaturgos hemos compartido talleres, profesores, encuentros, festivales, botellas de cerveza y vino en torno a mesas y espacios en donde (¡y cómo no!) hablamos de lo nuestro, el escribir, el dirigir, el hacer teatro. De esas charlas, peleas, puntos en común e incomprensiones hay temas que recurren, posturas que se enfrentan, luchas nutritivas y, como resultado, una búsqueda que se mantiene y persevera. De esas noches y días extraigo algunos de los temas que trataré en esta ponencia:

La primera pregunta que surge es: ¿Desde dónde nace la necesidad de escribir un texto teatral?

Sentada frente al teclado

Otra noche más

Mi rostro reflejado en la pantalla  
¿qué estoy haciendo?

Ana. ¿Por qué?

No hay respuesta absoluta

Las vueltas de rigor: el vaso de agua, el cigarro, el baño, una llamada

por teléfono, los referentes, los papeles, el café. El silencio.

La pregunta entra y sale por la cabeza una y otra vez. Y volverá a entrar por todos los huesos una y otra vez. Y así espero que sea.

Fluir, dejarse ir.

A mi manera.

Yo, yo, hablo por mí, y sólo desde mí, yo creo que escribo *porque es a mi*

*manera* (con todo el respeto que me merece la tradición teatral dentro de las distintas épocas y tendencias). Creo que escribo porque no entiendo, porque no entiendo ni he entendido (y ojo, que no estoy hablando de un entendimiento intelectual), lo que he vivido, lo que he visto, lo que parece haber sucedido, lo que sigue sucediendo. Cuando digo *no entiendo* hablo de los motivos que generan el movimien-

Perro! Teatro Al Pitruquén Style, 2000. Mauricio Diocares.

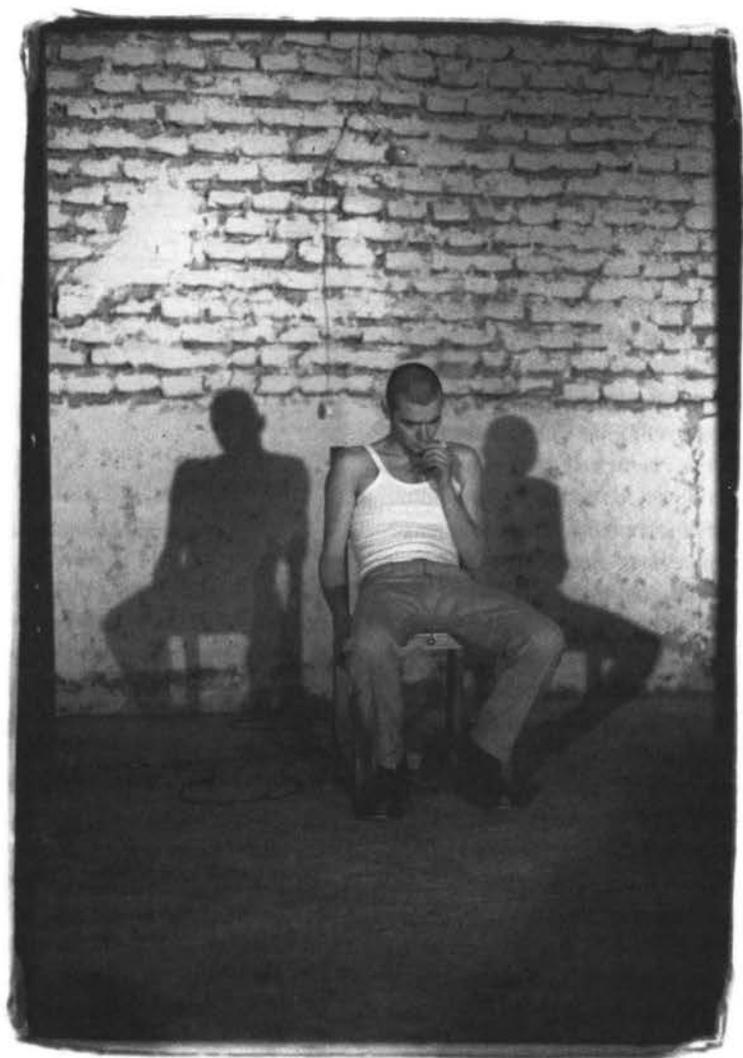
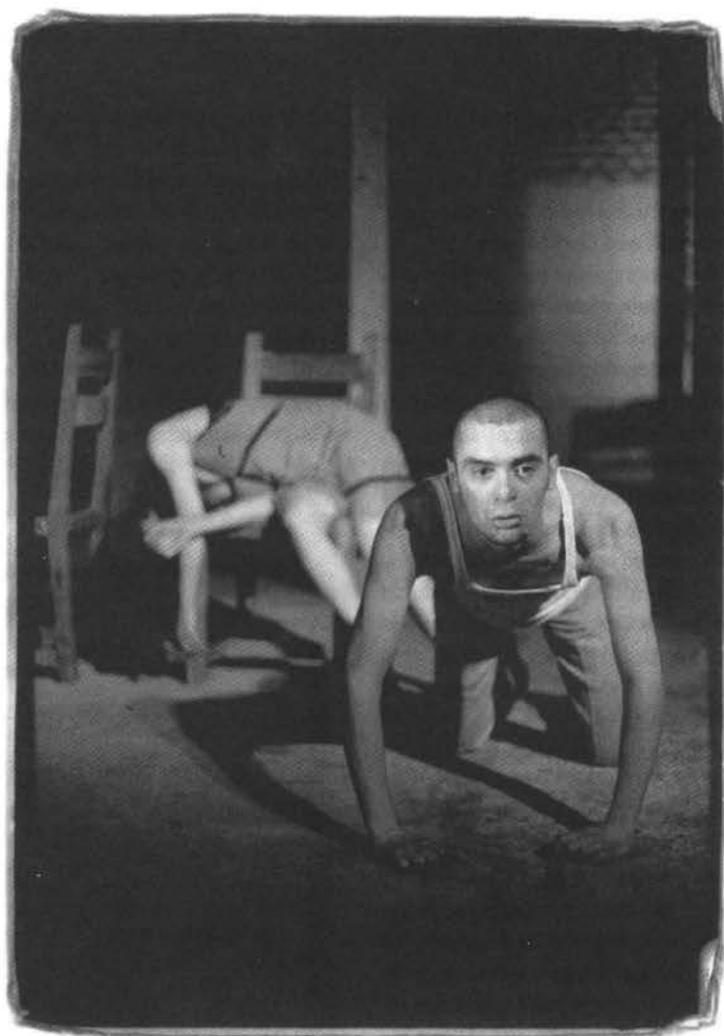


Foto: Rodrigo Lisboa.

to humano que emocionalmente nos llegan a impresionar. El abuso de poder, las relaciones humanas que se establecen, el hambre, una patada en la boca, la risa incontenible, el amor, un hombre solo, la mirada de un niño sobre el agua. Como no entiendo me *desespero*, dejo de esperar y me zambullo en picada en el movimiento de preguntas y sus miles de posibilidades de respuesta, y este movimiento encuentra su medio en las palabras; entonces escribo, acciono y esta acción se traduce en escritura, en escritura teatral, o sea en esa escritura que no se termina en el papel sino nace para hacerse carne viva sobre un escenario.

Durante la zambullida, cuando ya estás todo mojado, asomo la cabeza y recibo un poco de aire, entra una bocanada que conduce de nuevo directamente al fondo y ante lo que veo una advertencia: *Hey, hey, ¿qué posición tomas para elaborar ese contenido como un texto teatral? La respuesta se va escribiendo por medio de la forma que adoptan mis obras, que es también la forma en cómo percibo el mundo, y creo que esto es también reflejo del estado de las cosas en nuestro medio contemporáneo: El ordenador parece ser el concepto de la representación del transcurso del tiempo. Creo que las personas contienen muchas cosas a la vez, que somos hoy presente pasado y futuro de nuestra historia, que amamos todo, que odiamos todo y eso a una velocidad que desborda el sicologismo, que allá afuera hay algo más que una historia por entender. Yo y mis manos no vamos a contar una historia lineal. El concepto de representación del tiempo se traduce así en un sentido vertical. La anécdota es fragmentada/intervenida/cortada. La palabra polisémica es la unidad fundamental de la composición.*



**Perro!** Autoría y dirección: Ana María Harcha.

*Viva la libertad.* La historia del texto se reduce al mínimo, el rito del encuentro de los personajes en escena, del enfrentamiento de sus discursos, se abre espacio, se desarrolla, se libera, se concreta. El texto se genera con el sistema estructural del patch-work.

Cuando me preguntan: *¿Cómo se gestan tus textos teatrales?* me colocan en verdaderos aprietos... y en mi cabeza parece retumbar *¿qué fue primero: el huevo o la gallina?* Es obvio: el huevo. ¿O quizás la gallina? La pregunta se transforma en mi cabeza y se transforma en *¿qué fue primero: la*

*palabra o la acción?* Y ahí me quedo convertida en un signo de interrogación que usa zapatos. ¿Cómo responder? Creo que la palabra es acción, que la acción es palabra, el lenguaje. Cualquiera de estas dos cosas puede dar origen a un texto teatral. Porque estas dos cosas son lo mismo. El verbo activo.

Me es imposible priorizar una cosa sobre la otra, porque lo que escribo es teatro. Así cada texto que nace de mí, nace como un pretexto para un montaje teatral. Eso nos conduce al 2º campo de juego que he necesitado



**Perro!** Mauricio Diocares, Paula Bravo.

abarcar como artista: el concepto de autor-director.

**Marilyn X.** La necesidad de escribir, ¿de dónde...? Me aproximo desde mi testimonio. A cada cual su necesidad. El factor X. Yo necesito ser dramaturga, hoy. Marilyn Monroe necesitó ser Marilyn Monroe. ¿Por qué? (¿?)

### **El doble rol: el dramaturgo-director**

Como activa participante del proceso de desarrollo teatral de mi país en los últimos años, puedo advertir un

importante incremento de la dualidad autor-director. Este tipo de personaje aparece como un eje renovador en la década del '80, bajo la radical poética que instaló el sociólogo, actor, dramaturgo y director Ramón Griffero y su Teatro de Fin de Siglo. En medio de una política de estado absolutamente represora y terrorífica, en donde se suprimió el derecho a la libertad de expresión, en donde el teatro oficial se refugió en el montaje y la revisión de clásicos para poder seguir funcionando, en donde un gran número de compañías independientes se disolvió o es-

capó al exilio, el Teatro de Fin de Siglo se instala como un frente de resistencia y autonomía cultural que desarrolla, denuncia, enfrenta y expone temáticas contingentes al Chile que se vivía, dentro de una propuesta escénica conceptual, fragmentaria, cinematográfica, en donde las herramientas del teatro conjugan un lenguaje escénico que, además de narrar una historia, construyen una reflexión total sobre las formas de representación.

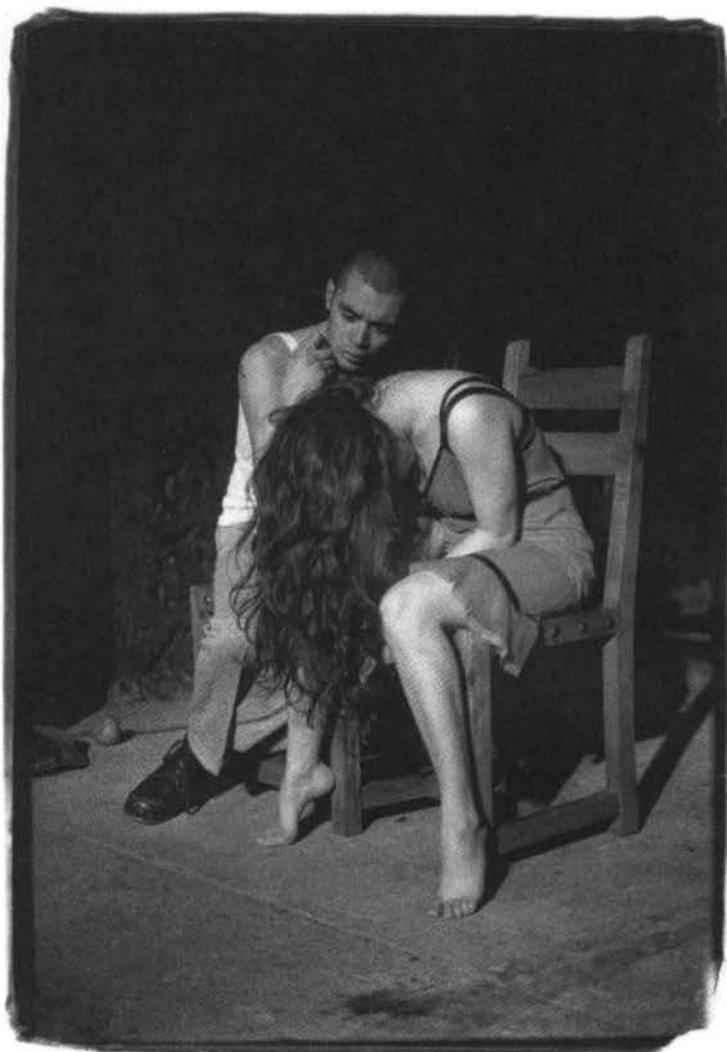
Esta renovación que marca Griffero surge inseparablemente del rol que él adopta: **dramaturgo y director**. Porque es desde su escritura dramática que se inicia toda una nueva propuesta de estructura del relato, uso del lenguaje, uso del espacio. Asume *la voz de los sin voz*, pone en riesgo el futuro de la compañía pero no se arriesga a la mutilación de su expresión. Fondo y forma contemporáneas se hacen una sola, exponiendo así el viejo y vital concepto: el artista y su creación como el reflejo de su época. Su doble rol, para nosotros los de hoy, es un referente fundamental.

En Chile, hoy, este rol se ha visto potenciado y multiplicado gracias a un factor determinante: un considerable y sólido aumento de textos de dramaturgia nacional. Proceso que inevitablemente tiene relación con que en Chile, en los últimos ocho años, se han abierto espacios que posibilitan de manera concreta la instalación consciente del rol del dramaturgo en el medio sociocultural: Concurso Muestra Nacional de Dramaturgia, Premio del Consejo Nacional del Libro a obras inéditas, Concurso Fondart, además de una serie de talleres de formación, destacándose entre ellos el gestado al interior de la Biblioteca Nacional. Todos estos a cargo de importantes autores chilenos como Juan Radrigán,

Benjamín Galemiri, Marco Antonio de la Parra. Como resultado: los creadores teatrales chilenos comenzamos a tomar conciencia y a desarrollar una importante diversidad de propuestas que nos permiten investigar en temáticas contemporáneas directamente relacionadas con nuestra identidad nacional en el más amplio aspecto y que buscan descubrir poéticas personales de escritura.

Ante este florecimiento de textos, muchos de estos autores nos hemos encontrado con la necesidad y la aventura voluntaria de hacernos cargo de una propuesta teatral integral, convirtiéndonos en directores de nuestra dramaturgia, quizá también por percibir un cierto estancamiento en las estéticas de dirección, por estar nosotros, y lo digo no más, proponiendo una escritura dramática que, desde el texto, cuestiona radicalmente los conceptos conocidos oficialmente como *representacionales*.

En mi caso, esto responde a otra necesidad fundamental: nunca siento que he acabado de escribir un texto en el papel sino siempre escribo sabiendo que estas palabras son el núcleo potencial de una obra que no se escribe, de una obra que además se hace y se complementa en y con el montaje. Por lo tanto el texto es un texto *potenciador* de una expresión más heterogénea, esta expresión es la *puesta en escena*. Como este fenómeno es radical e inamovible, despierta en mí la necesidad de que el texto sea presentado de acuerdo a un concepto escénico contemporáneo que trabaje con los referentes y modos de comunicación que provocan la sensibilidad de quienes hoy percibimos nuestro medio. Esta forma se relaciona con una vital línea de experimentación, investigación, de juego y de prueba.



Perro! Teatro Al Pitruquén Style, 2000.

Y aquí hago más palabras de T. Kantor *un teatro que se realice como obra de arte, que no reconozca más que sus propias leyes y que no justifique más que su propia existencia*. Y es que para mí como directora aparece un asunto fundamental: *el carácter interdisciplinario de la creación teatral*. Es necesario conocer, comprender el arte en su totalidad para llegar a la materialización escénica, no para reproducir sus formas sino para ins-

cular y re-descubrir sus conceptos en el desarrollo de nuestro propio que-hacer. Simplemente, como creadora, aquel montaje que se traduce en la ilustración de la obra escrita, que se obsesiona con la fidelidad al autor y la época del texto, que busca profesionalizar el teatro encerrándolo en métodos y técnicas tomadas de *maestros* como si fueran recetas de cocina (maestros muy respetables en su contexto pero no por eso cánones

sagrados), aquel montaje que no se entrega a la posibilidad del juego y el descubrimiento de los elementos que pueden instalarse en el espacio escénico, aquella obra de teatro que mata al teatro tratando de reproducir sobre la escena literalizaciones y lugares comunes de la vida, dejando todo en manos de la sensibilidad del actor (por muy bueno que sea), NO ME PRODUCE NADA. Para mí, eso solamente es teatro muerto.

Los actores no tienen por qué cargar todo el peso. Una obra de teatro es el resultado de la entrega apasionada de un pedazo del alma de cada participante, que busca abrirse, re-contrarse con lo desconocido, con lo olvidado. Para cocinar, también hay que crear. No podemos cometer el error de instalar hoy un urinario en un museo (como lo hizo originalmente Duchamp) sin conocerlo, sin desarrollarlo.

Busco otorgar al espacio escénico su sentido ritual con los elementos que nos son propios como seres contemporáneos, y en eso estoy, en esa búsqueda, y eso me da placer y a veces uff, profundo dolor.

*Los dramaturgos estamos haciendo nuevos textos, que son una reacción contra el teatro tradicional y sus medios expresivos, por agotados, por no concebirse en un teatro rebelde.* (De la Maza).

Este autor de principio de siglo no se va a quedar esperando la comprensión de su propuesta de parte de la ya instalada cultura sino, en un enérgico afán expresivo, asumirá la materialización escénica de su universo textual. Y este autor somos todos, hombres y mujeres, sin discriminaciones de ningún tipo. *Se trata de querer hacerlo.* Y no digo que sea fácil. La dramaturgia se adelanta a la escena.

Lanzar piedras: hacer teatro políticamente (lo que no significa hacer teatro político).

Hablo y me reitero y se me acaban las diez páginas... qué hago... me encanta hablar, sobre todo en el extranjero (es casi más fácil que en casa). Ustedes y yo nos parecemos, y nos diferenciamos, pero tenemos un rol común. El rol del autor contemporáneo. Entiendo el arte como una enorme y exquisita, exquisita, exquisita posibilidad de tener voz, como un acto vital, y bajo este entendimiento el autor teatral, según mi perspectiva, siempre tiene que querer decir algo y eso es siempre un acto político que se involucra profundamente con la memoria y el pasado individual e histórico-social. Memoria y pasado que determinan el hoy, *ese hoy que hoy en día* estamos construyendo, que ya en este preciso momento es la memoria del futuro.

*Ser artista implica responsabilidad.*

Hablo de lanzar piedras.

De ser un medio de denuncia y reflexión sobre el mundo que nos rodea en el momento en que yo como artista lo estoy viviendo.

Este lanzar piedras tiene dirección. Pretende generar un temblor.

Este lanzar piedras es un acto crítico. Es un acto autocrítico. No pretende negar las importantes y valiosas poéticas ya planteadas en el teatro, sino recuperando de ellas lo que nos resuena, sin fotocopiar, integrar elementos a la propia poética, logrando así dar un paso más allá o más acá sobre nuestro trabajo teatral. No podemos ni pensar, ni pretender pensar, que estamos inventando el teatro.

Hablo de hacer teatro políticamente y no teatro político, porque lo primero no se relaciona con ideologías sino con la idea de la concepción del arte como un acto social, como una acción que tiene influencia y presencia en la sociedad donde se instala. Frente a esto las preguntas: ¿qué temas expongo en mi teatro?, ¿cómo reflejo el momento en que vivo? El punto del *punto de vista*.

En Chile, en los últimos quince años, claros aportes sobre poéticas personales se distinguen en dramaturgos como Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero, Juan Radrigán y Benjamín Galemiri. Estos autores, además de presentarse como ejemplos artísticos, se han instalado en los últimos años como vitales transmisores y gestores de la *conciencia* y el *valor de la creación nacional*, a través de una discusión fuera de la obra, generada en los espacios de las clases y talleres que ellos mismos dirigen. *Esta discusión ha significado un radical incentivo para la labor que hoy realizamos.* (Francisca Bernardi).



Como autora y frente a la pregunta *¿Cuál es el rol del autor teatral a la entrada del siglo XXI?*, me respondo: *El del compromiso total con la época que vivo, con la gente que vive a mi lado, con la expresión de una poética personal que se gesta y desarrolla en búsqueda constante.* Porque no me conformo. Ni con lo visto, ni con lo hecho, ni con lo hablado. Incluso con esto. Este es el rol que como autora práctico y que invito a cumplir al autor teatral hoy en día.

La Monroe parada sobre la reja del metro con el vestido volándose: los pro y los contra de su postura.

**Los Pro:** el permanente estado de alerta que debe mantener en el momento para tener clara conciencia de cuánto oculta y cuánto muestra.

**Los Contra:** el ejercicio resulta demasiado egótrico, casi masturbatorio, y uno como espectador asume un rol exclusivamente voyeurista.

¿La relación de esta imagen con el autor teatral de hoy?: el permanente estado de alerta a mantener.

¿La no relación?: la falta de comunión con el otro.

¿Existe alguna relación? Probablemente ninguna. Ja. Escribí. Ya.

### **¿De qué busco hablar y cómo construyo el acto escénico?**

Mis primeros golpes. El primero se llama *Tango*. El segundo *Perro!* Dicen respecto a estos textos algunos jóvenes dramaturgos: Juan Claudio Burgos: *Ambos textos atravesados por el tema del origen, desarrollado a partir de la figura ausente de la imagen paterna, las relaciones emocionales*

*truncadas, el shock naturaleza-urbanidad, el establecimiento del poder, la tragedia de la no pertenencia.* Y agrega Rodrigo Canales: *ambos textos son desarrollados a partir de una narración fragmentaria en donde la anécdota de la historia pasa a ser una excusa para que los personajes expongan cada uno su discurso. En donde la palabra profundiza en los temas a partir de su sentido polisémico (multisemántico).* Benito Escobar es más crítico: *los textos de Ana responden a una escritura visceral, muy autoreferente, cargada de provocación, quizás a veces demasiado directa para mi gusto, una especie de grunge teatral, una rabieta de Kurt Cobain, al sur del mundo. Entonces me parece que a veces las palabras chirrian, entonces me duelen los oídos.*

Alejandro Gatta, músico, es breve: *No chirria.*

Macarena Mardones, licenciada en letras, agrega *Su escritura es particularmente rítmica, su texto es musicalidad. Si es por comparaciones musicales, su texto nos remite al desgarró y furia del rock de P.J. Harvey y a la poesía popular de nuestra folclorista Violeta Parra. Por otro lado, su postura se presenta como un eje fundamental dentro de la naciente corriente del artismo.*

Galemiri dice: *es una prometedora artista chilena.*

Comparto y difiero de los comentarios anteriores, y discutiré los temas con un café en mi mano cuando mi cuerpo abandone esta silla. Yo invito.

Digo yo: los temas de mis obras son también los temas con que trabaja la dramaturgia chilena contemporánea, **de autores y autoras, con e y con a**, a los que se suman: la herencia de ser hijos de la dictadura: el adormecimiento de la voluntad política como consecuencia, la necesidad de

recomponer la memoria, la necesidad de preservar la identidad propia nacional-social, la necesidad de amar, el temor a la soledad, el poder y la influencia determinante del matriarcado en una sociedad que estructura su sistema social en torno a una imagen formal machista, el deseo de comprometerse, la liberación creciente de los estigmas represivos heredados. Temas que si bien responden a un inconsciente colectivo generacional, encuentran en los distintos autores distintas formas de expresión, y ahí se produce la diversificación de las alternativas escénicas.

La violencia como eje central en mis obras. Violencia de la palabra. Violencia de la acción. Las formas de expresión que adopta la violencia me resultan particularmente provocadoras, no en el entendido de apoyarlas sino todo lo contrario. La violencia manifestada tanto a nivel de lenguaje hablado como corporal, me conmueve y perturba tanto, que trabajo a nivel de texto como de montaje sobre su exposición. El daño producido por un golpe de brazo en la cabeza de un niño, un grito, una palabra bombardeada en los oídos, son acciones que marcan de por vida la emocionalidad de un ser humano. La violencia es tanta, es tan torpe, es tan estúpida, que necesito exponerla y así formular un llamado a eliminarla. Así mis personajes se insultan, se golpean, destruyen el espacio del otro, manipulan las emociones de sus pares a partir de lo que dicen. Chile es un país en donde la violencia aplicada desde el estado cobró varios miles de vidas de sus habitantes. El inconsciente colectivo está marcado por el miedo al castigo. Expongo el tema de la violencia buscando llegar al origen del problema, que a mi parecer es sólo uno: el problema

del amar. Que no es un problema sólo del individuo. Es un problema global. Abusar del poder a cualquier escala es también un problema de no-amar. Amar no es el problema, la torpeza con que se expresa es el problema. Todo deriva de ahí. De cuánto queremos amar y ser amados.

¿Y dónde está el camino para llegar al fin de la violencia? La respuesta parece ser darse espacio para: emocionar (nos) y emocionarse, en y con los otros. Contacto. El escenario renace como el lugar propicio para eso, para lo que en el origen fue *el espacio del contacto*.

### **Algunas preguntas y conclusiones generales**

He establecido líneas generales y personales de lo que está desarrollán-

dose como autoría teatral en Chile, 2000. Tras este recorrido surgen las preguntas: ¿Está en manos del dramaturgo una renovación del concepto escénico? Este dramaturgo, a partir de la necesidad de ver materializada su nueva propuesta textual, ¿se hará cargo de la dirección de sus obras?, ¿cómo logramos identificar más globalmente fenómenos de similares características dentro de los distintos países hispanoamericanos?, ¿quién tiene hambre?, ¿el sexo de un creador determina una propuesta?, ¿es rico el sexo?, ¿qué temas se repiten?, ¿se acabarán las preguntas?, ¿se encontrarán las respuestas?, ¿se acabará el mar?

He hablado (escrito) ya lo suficiente y no he pretendido hacer ni más ni menos que eso.

Por otro lado: ¿Quién mató a Marilyn Monroe?

**Perro!** Sala Galpón 7.  
Diseño: Parada-Marambio.

