



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

LA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO EN CHILE

Investigación en torno al trabajo profesional de la compañía

Teatro de Chile

Tesis para optar al título de Actriz

DANIELA VALENTINA CASTILLO TORO

Profesor guía: Héctor Ponce de la Fuente

Santiago, Chile

2013

A mi familia

A mis amigos

Y al teatro

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todos los que hicieron posible esta investigación. A Héctor Ponce por guiar y asesorar esta tesis de manera generosa y crítica. A la compañía *Teatro de Chile*, por su trabajo profundamente profesional y apasionado, y su buena disposición para compartir material y pensamientos relativos a su trabajo. A mi familia y amigos que amo y me acompañan. Y especialmente al arte del teatro.

INDICE

1. RESUMEN	5
2. INTRODUCCIÓN.....	7
3. CAPITULO I: PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO EN CHILE	11
3.1. Del concepto <i>profesión</i> y <i>profesional</i>	11
3.2. Contexto de la Profesionalización Teatral en Chile	15
3.3. Significado de la Profesionalización del Teatro en Chile.....	22
3.4. La profesionalización del Teatro. Condiciones Históricas y Culturales	36
3.5. Relación de la Profesionalización Teatral con las Industrias Culturales y las Audiencias.....	40
3.6. Compromiso y Responsabilidad Artística	45
4. CAPÍTULO II: <i>TEATRO DE CHILE</i>, UN EJEMPLO DE LA PROFESIONALIZACIÓN TEATRAL	50
4.1. Formación e Historia de la Compañía	52
4.2. Dimensión Interna	61
4.3. Dimensión Externa	66
4.4. La Idea de Profesionalización en la compañía <i>Teatro de Chile</i>	72
5. CAPITULO III: CONCLUSIONES. BASES Y ESTRUCTURAS DE UN TRABAJO PROFESIONAL.....	79
6. BIBLIOGRAFÍA.....	87
7. ANEXO 1.....	91
8. ANEXO 2.....	93
8.1. Entrevista a Manuela Infante integrante de <i>Teatro de Chile</i> , 9 de enero de 2013 ..	94
8.2. Entrevista a Juan Pablo Peragallo integrante de <i>Teatro de Chile</i> , 14 de enero 2013 ..	102
8.3. Entrevista a María José Parga integrante de <i>Teatro de Chile</i> , 14 de enero 2013 ..	110
8.4. Entrevista Fernando González, director y pedagogo. 11 de enero 2013	119

RESUMEN

Esta tesis desarrolla una investigación en torno a la profesionalización del teatro en Chile tomando como objeto de estudio a la compañía *Teatro de Chile*, con el objetivo de encontrar en su trabajo profesional los principios sustanciales que conforman lo que es ser un profesional del teatro hoy en día.

Esta investigación fue abordada a través de bibliografía relativa a la historia y sociología del teatro en Chile y a diversos materiales biográficos de la compañía. Paralelamente, se llevó a cabo un estudio práctico a través de entrevistas a algunos miembros de dicha compañía, con el fin de abordar conceptos y temáticas ausentes en el material que existía.

Las conclusiones y resultados que dejó la investigación fueron principalmente esquemas y principios fundamentales que presenta el teatro a la hora de ejercerlo como profesión. Fue así como se distinguieron dos aristas

fundamentales: el funcionamiento administrativo y el funcionamiento artístico y ético, donde el primero tiene que ver con las estructuras de organización necesarias para realizar el oficio teatral de una manera profesional logrando sostener dicho proyecto tanto artística como financieramente; y por otro lado el funcionamiento artístico y ético que habla de la disciplina, el amor y la responsabilidad con que hacemos nuestro trabajo.

INTRODUCCIÓN

Hace algún tiempo —estando aún en la universidad—, conocí a una compañía de teatro llamada *Teatropello*, en la ciudad de Talca. Ellos hacían teatro desde hace muchos años, creando varias obras y llevando a cabo iniciativas teatrales, tales como el festival *Feria de las Artes Escénicas del Maule* y una escuela de teatro llamada *Teatro Chico*. Fue una sorpresa enterarme de que la mayoría de los integrantes no había estudiado en universidades, y que en su lugar, habían desarrollado su oficio de manera independiente y autodidacta. Esto me llamó notablemente la atención ya que el trabajo que desarrollaban era muy bueno, en términos de la disciplina, tecnicidad y sistematización de su quehacer, quizá mucho más fino y riguroso que el de otros grupos que yo conocía estando en la universidad.

Esta tesis nace de la urgencia de entender y determinar qué significa ser un profesional del teatro, comprendiendo por esto algo más que la adquisición de

un título profesional. A partir de esta inquietud me dispongo a comprender qué es la profesionalización teatral en nuestro país y qué aspectos y factores la determinan. Es por esta razón que dicha investigación tomará como objeto central de estudio a la compañía *Teatro de Chile* -dirigida por Manuela Infante- con el fin de definir y establecer las bases y estructuras de un trabajo teatral profesional.

Entenderemos por profesionalismo aspectos como la tecnicidad, sistematización, especificidad y disciplina en todo lo que refiere a formación y desarrollo de un individuo en relación a un trabajo o disciplina específica; así, se hace necesario revisar la historia del teatro en Chile, comprendiéndolo desde una perspectiva histórica, social y cultural, que instala a la profesionalización teatral como lo que conocemos hoy en día¹; y, por otro lado y con el fin de abordar la labor teatral de dicha compañía, nos serviremos de

1 Se tomará como marco teórico, entre otros: *Teatro en Chile, Huellas y Trayectorias. Siglos XVI-XX*, de Luís Pradenas; *Sociología de la Cultura*, de Raymond Williams y *Dialéctica de la Ilustración*, de Adorno y Horkheimer.

diversos materiales teórico-prácticos que nos ayudarán a esclarecer su trabajo y desarrollo profesional².

Es importante mencionar que la elección —no arbitraria— de esta compañía, nacida el año 2001, radica en su trayectoria, reconocimiento, calidad artística y cohesión. *Teatro de Chile* se instala como uno de los más vigentes y duraderos grupos de la primera década del siglo XXI, contando con un importante reconocimiento artístico, un equipo sólido y constante de creadores, una sala de ensayo con iluminación y sonido, varios premiados montajes de su autoría y un financiamiento mayoritariamente estatal a lo largo de su desarrollo; además de conformar una empresa teatral con roles administrativos.

Finalmente, desarrollaremos la investigación con el objetivo de definir aspectos y factores que determinan el sentido de ser un profesional del teatro en nuestro país. A partir de la compañía *Teatro de Chile*, se intentará dilucidar las bases y estructuras de un trabajo profesional como tal, generando material de estudio en torno a la labor profesional de la compañía y discutiendo la

2 Se tomará como referencia: *Nomadismos y ensamblajes: Compañías teatrales en Chile, 1990-2008*, de Fernanda Carvajal y Camila Van Diest; Artículos de la revista *Apuntes, Primer Acto y Gestos*; además de entrevistas a los integrantes de la compañía.

importancia de la profesionalización teatral en nuestro país, así como sus implicancias en el desarrollo del teatro y en el oficio del actor.

CAPITULO I:

PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO EN CHILE

3.1. Del concepto *profesión* y *profesional*

Para tener mayor claridad respecto al tema central de esta tesis, se hace necesaria una definición o explicación de dichos conceptos. Para ello recurriremos a las siguientes fuentes: el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*; la *Real Academia Española (R.A.E)*; el *Diccionario Manual de la Lengua Española*; el investigador, director y pedagogo teatral ruso Constantin Stanislavski; y a un tesista de la carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Chile.

Entendemos esta exploración como una reunión de puntos de vista sobre el concepto de profesionalización. Esperamos una vez realizada la investigación,

llegar a esclarecer nuestra reflexión en torno al concepto, para así, si fuese posible, llegar a establecer una definición más específica y/o acertada.

Desde la perspectiva etimológica, *profesional* proviene de la palabra “profesar” (del latín *pro-fateor*), que quiere decir “manifestar públicamente una creencia, actitud o saber”³; e ideológicamente –*Diccionario Ideológico*– dice relación con “cultivar un sentimiento o creencia / declarar uno su adhesión a un principio, doctrina, etc.”

A raíz de esto, buscamos el término *profesión*, donde la R.A.E nos entrega la siguiente descripción: “Empleo, facultad u oficio que alguien ejerce y por el que percibe una retribución”, complementándose con la descripción del diccionario ideológico que la define como la “Acción y efecto de profesar / empleo, facultad u oficio que cada uno ejerce / Hacer profesión de una costumbre o habilidad”.

La acepción semántica de *profesional* que encontramos en la R.A.E. atribuye su significado a una “persona que ejerce su profesión con relevante capacidad y aplicación; dicho de una persona: que practica habitualmente una

3 <http://etimologias.dechile.net/latin/>

actividad, incluso delictiva, de la cual vive; hecho por profesionales y no por aficionados”.

El *Diccionario Manual de la Lengua Española*, presenta el término *profesional* como “Relativo a la profesión, actividad profesional —se aplica a la persona que realiza una actividad que constituye su profesión o medio de ganarse la vida: deportista profesional; un profesional de la construcción—. Dícese de una persona que realiza su trabajo con aplicación, seriedad, honradez y eficacia: es un gran profesional de la fontanería”.

Con el fin de acercar los conceptos al teatro, haremos referencia a Constantin Stanislavski, fundador del Teatro de Arte de Moscú a principios del siglo XX, quien dedicó su vida al estudio del arte escénico y desarrolló una labor metódica y sistemática para el trabajo del actor/actriz, creando una escuela y estableciendo un método para la actuación que basa sus principios en el rigor y la disciplina del artista, entendiendo por tal la realización de un trabajo profesional.⁴

4 Véase al respecto *Ética y Disciplina. En el* se establecen criterios fundamentales a la hora de realizar el trabajo teatral, tanto en el plano práctico como en el ético, atravesado por principios de rigor y compromiso.

Por último, otra definición del término cercana al mundo teatral, la hallamos en la tesis *La Formación del Actor en el Departamento de Artes de la Representación*, y dice relación con lo siguiente:

Por profesional entendemos a toda persona que tiene una actividad definida la cual ha elegido como un medio de realización personal, tanto en lo vocacional como en lo práctico y que además puede desempeñarse en forma total, con amplio conocimiento de lo que está haciendo o realizando (Valenzuela, 1979, p.28).

3.2. Contexto de la Profesionalización Teatral en Chile

Con el fin de entender la profesionalización del teatro en Chile es imprescindible que nos sumerjamos en la historia del teatro; de este modo podremos llegar a entender cómo el artista se forma y se inserta en la perspectiva del teatro profesional hoy en día.

Con la llegada de los españoles a América, en el año 1492, el continente sufre una serie de cambios y transformaciones, adquiriendo una gama de conocimientos propios de Europa. A pesar de que en América algunas culturas precolombinas dejaban ver manifestaciones teatrales⁵, con la llegada de los españoles el teatro aparecerá en principio como un método de adoctrinamiento, cumpliendo así con la misión evangelizadora. De todas formas es interesante mencionar a algunos como el empresario José Rubio, quien en el año 1777 instaura en Santiago la primera casa de teatro permanente en el país (Cánepa, 1966); pero no es sino hasta el siglo XX que el teatro cobrará una real importancia.

5 Véase *Historia del Teatro Hispanoamericano*, de Juan José Arrom.

A principios del siglo pasado Chile vivió una serie de acontecimientos sociales de importancia capital; el cambio del sistema político a la creación del sistema parlamentario; la crisis social por la caída del salitre y por las malas condiciones de vida de la clase trabajadora; el nacimiento y proliferación de la clase media, debido en buena parte a las mejoras en la educación, son sólo algunos de ellos. Parelamente, el mundo entero era víctima de las guerras mundiales, que traerían consigo inmigraciones importantes a América Latina, influyendo en el arte y la sociedad en general. Así también no es menor el peso de la revolución tecnológica, que permitió la difusión del arte y del cine. Todos éstos fueron fenómenos de marcada influencia en el devenir del teatro en nuestro país.

El panorama teatral en Chile a principios del siglo XX, aún cuando no era escaso, no lucía como un trabajo serio; como afirma uno de los maestros de teatro aún vivos de nuestro país en una entrevista realizada a principios de este año: “si bien era gente muy talentosa, no siempre eran muy serios, había muchos chistes arriba del escenario y cosas de ese tipo...” (Fernando

González Mardones, entrevista con el autor)⁶. Las pocas compañías que existían desarrollaban un trabajo comercial sin mayor profundidad en el oficio. Rafael Frontaura comenta sobre el teatro de los años 20 que con el fin de conservar el público, los actores estaban obligados a realizar una gran cantidad de obras por semana, lo que hacía que ensayaran poco, no se supieran el texto y desconocieran la escenografía, utilería e iluminación (Frontaura, 1957).

Pese a su minoría, otros como Manuel Gamir Aparicio y Adolfo Urzúa Rojas, pretendían ocuparse del avance y desarrollo del teatro, intentando establecer guías para la profesionalización del actor y de su oficio.

Hasta la fecha poquísimo se ha hecho en Chile en pro del teatro i la carrera del actor i se ha mirado a este último con indiferencia i hasta con desdén... ¿Cómo ha de llegar tampoco a lucir su talento i cultivar sus disposiciones un joven o una niña sin una cátedra de declamación convenientemente organizada que cultive aquellas disposiciones i preste verdaderos servicios a la cultura de nuestro pueblo? (Rojas, 1900, p. 6)

Urzúa Rojas intentaba introducir con esto una metodología y sistematización del arte teatral con el fin de que el actor pudiese desempeñarse

6 Entrevista realizada el 11 de Enero de 2013, en adelante FG.

en forma total, con notable capacidad, compromiso y amplio conocimiento de su labor.

Desde la segunda década del siglo XX, las guerras mundiales y el exilio de muchos trae consigo el arribo de múltiples compañías artísticas extranjeras al país. De esta manera se empiezan a difundir y a estructurar más seriamente las formas teatrales que servirán de modelo para los artistas chilenos de ese entonces. Este nuevo escenario constituye la plataforma fundamental para la emergencia y estructuración del panorama teatral chileno a principios del siglo XX.

En esos años nacen diversas entidades teatrales en el país. Entre ellas estaban, la compañía *Báguena-Bührle*, fundada en Talca el año 1917 y conocida como la primera compañía de teatro profesional que realizaba comedia en provincia; por esos años aparece también Alejandro Flores, quien más tarde sería director, empresario y sobre todo, primera figura de la llamada “época de oro” del teatro Chileno, que se desarrolló entre los años 1920 y 1935. Este último, junto a Rafael Frontaura, forman la *Compañía*

Nacional de Comedias de Alejandro Flores, representando “alta comedia”⁷ heredada de la Europa del siglo XIX, con fines principalmente comerciales, generando una muy buena acogida del público. También destacaba el actor peruano Lucho Córdoba, quien hacía espectáculos de escasa calidad artística, pero sumamente exitosos, destinado a un público compuesto fundamentalmente por vendedores del mercado central.

Aparecen por aquellos años grupos de teatro con inclinaciones sociales, en respuesta al acontecer político de esa época. Así, se deja ver una corriente de “teatro social”: nace el SATCH —Sociedad de Autores Teatrales de Chile—; se crea una Escuela Dramática Popular no estructurada, dirigida por el Teatro Aficionado, reuniendo intelectuales, actores y dramaturgos anarquistas, grupos teatrales de zonas mineras y compañías nuevas, todo con el objetivo de recuperar el espectáculo teatral y la cultura para el pueblo.

Pero no es hasta 1937 —cuando llega a Chile la compañía española de Margarita Xirgú—, que se genera un cambio real en la mirada de los jóvenes acerca del teatro. Con sus representaciones influyó a muchos autodidactas de

7 Piezas teatrales con sesgo principalmente realista-psicológico y dirigido principalmente a la clase acomodada.

esa época, como lo describe uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Domingo Piga:

Fue para nosotros, muchachos de 16 y algunos hasta 20, el descubrimiento del nuevo mundo teatral. Las innovaciones del teatro las conocíamos por revistas y por algunos libros. Pero al presenciar en el escenario, vivos, los personajes de George Bernard Shaw, o bien los personajes profundamente humanos y dolorosos, de *Los Fracados* de H. De Lennormand, creando el sueño de la verdad escénica, nos pareció que veíamos teatro por primera vez (Piga, 2001, p. 19).

En el año 1939, Xirgú regresó con más obras de García Lorca, captando nueva y profundamente la atención de los jóvenes de teatro: “toda su compañía era de actores y actrices tan verdaderos y excelentes que no oíamos recitar palabras, sino vivir emociones” (Ibíd.: p. 21).

En 1938, con la llegada al poder del Frente Popular presidido por Pedro Aguirre Cerda y su lema “Gobernar es Educar”, se desarrolla un extenso plan económico y cultural que será propicio para los futuros progresos artísticos y culturales en Chile. Con la aprobación y el apoyo de Aguirre Cerda, y bajo el contexto de la Guerra Civil española, el poeta chileno Pablo Neruda vuelve de España en el *Winnipeg*, barco que traía consigo a artistas como Abelardo Clariana, Héctor Del Campo y José Ricardo Morales, entre otros, llegando con

nuevas ideas artísticas relacionadas con el teatro y relecturas de autores clásicos. Dicho acontecimiento se transformó en un aporte esencial para el desarrollo de la escena teatral chilena.

Todos estos eventos —dentro de otros que se decidió no integrar—, serán la antesala que dará vida, el 22 de Junio de 1941, a la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, introduciéndonos en una nueva etapa de la profesionalización teatral en nuestro país.

3.3. Significado de la Profesionalización del Teatro en Chile

En esta investigación pretendemos desentrañar el concepto de “profesionalización teatral”. Con este objetivo estudiaremos el trabajo profesional de la compañía *Teatro de Chile*, enmarcándonos bajo la idea de la profesionalización, con el fin de generar estructuras de trabajo e intentar definir y encontrar el sentido a la pregunta: ¿Qué es ser un profesional del teatro? ¿Cómo se podría definir?

Ahora ¿por qué nos interesa re-definir este concepto de profesionalización, si ya sabemos que a partir del año 1941, cuando se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, el teatro pasa a denominarse profesional? Volvemos al punto de partida de esta tesis: estudiar en la universidad, obtener un título y ser denominado profesional, no quiere decir en absoluto que así sea, al menos para el caso del teatro. Tener el diploma o licenciatura no asegura profesionalismo, y justamente es eso lo que queremos discutir y descubrir con esta investigación, y que al parecer se centra en lo que el trabajo teatral exige en la práctica misma. Entonces: ¿Qué vendría a ser un trabajo profesional? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Tiene que ver con la calidad o con

las estrategias de ejecución práctica? ¿O con ambas cosas? ¿O con algo subjetivo, como podría ser el amor por la propia labor artística o la cohesión de un grupo humano por un objetivo común?

El teatro en Chile ha tenido un importante desarrollo, considerando el corto plazo de su evolución. Sólo en el siglo XX —siglo en el que adquirió un rol más destacado—, podemos ver su evidente y progresivo desarrollo, partiendo a principios de siglo con un teatro aficionado y compañías españolas que actuarán como referentes directos, hasta llegar a la actualidad con una variada oferta y una plataforma cultural y educacional que -en cierto sentido- lo respaldan.

A principios del siglo pasado, entre los años 1910-1920, el teatro era casi la única alternativa de espectáculo y expresión artística, coexistiendo paralelamente con la vida laboral de sus creadores, por lo que era muy difícil encontrar grupos estables. Sólo se percibían en ese entonces compañías de teatro aficionado, generando variedades, como el teatro obrero o el teatro costumbrista, con dramaturgos destacados como Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), autor de la reconocida obra *Chañarcillo*, y Germán Luco Cruchaga (1894-1936), dramaturgo de uno de los dramas costumbristas más

famosos de la escena nacional, *La Viuda de Apablaza*. Ya en los años 20, se desarrolla lo que sería el teatro popular o profesional –llamado despectivamente “teatro comercial” por los futuros estudiantes universitarios– sostenido en buena parte por los reconocidos primeros actores, como lo eran Alejandro Flores, Lucho Córdoba y Rafael Frontaura, entre otros, funcionando por largos años gracias a su organización independiente, y logrando de esta manera autofinanciarse. Estas figuras principales, llamados “actores profesionales”, pertenecían al “teatro profesional” de esa época y ejecutaban su trabajo de manera independiente y sostenida en el tiempo, logrando una envidiable estabilidad económica; eran compañías que funcionaban como organismos autofinanciados (Van Diest y Carbajal, 2009). Podemos decir que este modelo organizacional es un primer atisbo de lo que caracterizaría a una profesionalización teatral, al menos en lo que guarda relación con la estabilidad económica y laboral, con el hecho de vivir de esta actividad.

Años más tarde, entre 1920 y 1940, y como identifica el historiador teatral Juan Andrés Piña (1992), se desarrollará la mayor crisis del teatro en nuestro país, principalmente causada por la baja calidad de los espectáculos artísticos, la proliferación del bataclán y las revistas, el estreno de obras generalmente

mediocres, la baja asistencia de público y la disminución de compañías y salas estables. Algunas de las razones de esta crisis fueron:

- El estancamiento y retraso en los espectáculos teatrales, recurriendo a la improvisación, primeras figuras y ensayos rápidos, sin estudios ni puntos de vista;
- La irrupción masiva y avasalladora del cine sonoro, absorbiendo algunas de las salas dedicadas antiguamente a espectáculos teatrales;
- Y la crisis económica, como repercusión de la recesión económica mundial.

Es interesante el choque de las concepciones que hay respecto a este momento histórico: por una parte y como acabamos de nombrar, se cataloga las décadas del 20` al 40` como las de mayor crisis del teatro en nuestro país, mientras por otro lado, la visión opuesta ha llamado al periodo entre 1920 y 1935 como la “*época de oro*” del teatro chileno, destacando la dramaturgia que se impone como una actividad rentable (Pradenas, 2006). A pesar del choque de visiones, lo que podemos asegurar es que en ese periodo el teatro chileno está emergiendo y por ende su producción es fuerte a pesar de su

calidad, con el fin de conquistar masas, de llegar al público y poder vivir de ello, naciendo muchos dramaturgos, grandes directores y reconocidos actores.

A raíz de esta “crisis” nacen los teatros universitarios, conocidos también como la “nueva forma de hacer teatro”. En palabras de Pedro de la Barra — antes de fundar el Teatro Experimental de la Universidad de Chile—: “hacer teatro de la mejor forma posible, por un grupo de estudiantes inexpertos” (Cit. de Pradenas, 2006, p. 189).

Se fundan, entre otros, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943) y el Teatro de la Universidad de Concepción (1945), lo que traerá consigo la vinculación del teatro con la Universidad, por ende el aprendizaje académico de este arte caracterizado por la disciplina, el estudio y el rigor⁸. Williams (1994), desde una perspectiva sociológica, postula que el arte llega a instalarse dentro de una institución específicamente educacional a raíz del concepto de organización, generando un importante cambio en la educación artística profesional, dejando atrás la relación maestro-aprendiz o director-actor, sustituyéndola por la de

8 Más tarde aparecen los teatros regionales de las Universidades de Chile y Católica: Universidad Católica de Valparaíso (1947-1953), Universidad de Chile de Chillán (1949), Talca (1952), Antofagasta o *Teatro del desierto* (1962) y Temuco (1965); y la Escuela Universitaria de Valparaíso (1968), entre otras.

profesor-alumno. De esta manera, afirma el sociólogo, se le otorga al artista cierta independencia creadora y especialización en su área; ya no está sujeto a un “otro” necesariamente ni a un sistema comercial.

Es así como esta nueva “plataforma” para acceder a la educación teatral, trae consigo la independencia artística y quizá la primera opción para las futuras compañías independientes, además de instalarse como la primera estructura concreta que propone una sistematización del aprendizaje; por ende, un nuevo y radical avance hacia la profesionalización del teatro.

Con la idea de “hacer teatro de la mejor forma posible”, conformado en un principio por alumnos y profesores de Literatura y Castellano del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, se trazan las líneas de acción del Teatro Experimental, reafirmando la búsqueda de un teatro profesional.

El Teatro Experimental se propuso los siguientes objetivos:

- 1) Difundir las obras más representativas del teatro clásico y contemporáneo “universal”, a través de lecturas dramatizadas y representaciones;

- 2) Llevar el teatro hacia nuevos públicos, poniendo en práctica una labor de extensión cultural dirigida a los barrios populares, centros laborales, escuelas, cárceles, hospitales, etc.;
- 3) Promover, incentivar y difundir la creación dramática nacional;
- 4) Crear una escuela de arte dramático.

La escena teatral en Chile empieza a revalorizar el rol del teatro y del actor. A partir de esta fecha los grupos teatrales nacidos al interior de las universidades implementan un modo de hacer teatro distinto, hay un cambio en la práctica y en su ejecución.

A partir de comienzos de la década del 40', estos comenzaron a imponer un modo de puesta en escena caracterizado por la disciplina, el estudio y el rigor, abierto a las nuevas corrientes temáticas y teóricas, y cuyos montajes no se basaban ya en sainetes o comedias – fundamentalmente españoles– más o menos livianos e intrascendentes, sino en obras clásicas y modernas de autores prestigiosos, sólidos, y en su mayoría, 'problemáticos' (Piña, 1992, p. 14).

Acá se inicia el momento en que el éxito se deja de definir necesariamente por la elección de las comedias y la popularidad de las primeras figuras, como sucedía antes, sino por la calidad de los montajes propiamente tal. Aparece una nueva puesta en escena que demuestra un cuidadoso detalle en el

vestuario, en la escenografía y en la música; se puede apreciar una preocupación minuciosa por lo artístico y por ende lo práctico, donde “la disciplina, el estudio y el rigor” son lo primordial.

Cabe agregar que la integración del teatro en la Universidad, invita a los creadores a pensar el desarrollo del arte escénico desde una perspectiva crítica, participando como agentes protagónicos en un escenario de transformaciones sociales en el país, abierto a la realidad política y cultural. Esto traerá consigo una generación de espectadores que revitalizará el escenario teatral en Chile.

Empieza a suceder que los actores de esta generación ejercen su trabajo pagados por el Estado y cumplen la misión de instalar a la universidad como un instrumento de cultura y de extensión.

Todo lo que realizaron los fundadores del Teatro Experimental y sus primeras generaciones, tendrá consecuencias muy positivas en los años 60, ubicando al teatro chileno como uno de los más célebres de América Latina y estableciendo uno de los momentos históricos con mayor actividad teatral en el país, destacando los montajes, las dramaturgias y la calidad artística y profesional (Castedo-Ellerman, 1982).

Dicha sistematización académica produjo que años más tarde, en 1954, el teatro recibiera subvención estatal —en un comienzo, el apoyo institucional dado por la Universidad de Chile al Teatro Experimental sólo consistió en la utilización del nombre—; entonces el grupo pasó a considerarse oficialmente como un organismo universitario, profesionalizándose y originando la tenencia de una sala propia y permanente: el teatro Antonio Varas. Todo esto permitió la difusión sistemática de autores nacionales e internacionales, generando elencos estables, carteleras anuales y la preparación sistemática de artistas a través de estudios formales, lo que mejoró con el perfeccionamiento de profesores chilenos que pulían su saber con el desarrollo de estudios en el extranjero (Fischer, 1985). Como menciona Van Diest y Carbajal (2009), una vez que los grupos pasan a ser subvencionados por la universidad, se profesionalizan y alcanzan una cierta estabilidad. Antes de todo eso “son unos doce años de vacas gordas en lo artístico y muy flacas en lo económico” (FG). Podemos denominar el nacimiento del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, como el hito fundamental que consolida la profesionalización teatral en nuestro país.

Todos estos sucesos propician en Chile la creación de un ambiente teatral. Los teatros universitarios cuentan con salas de teatro; las cátedras en las universidades se hacen más específicas para el oficio del actor/actriz, trabajando con referentes extranjeros como el Método Stanislavski vía Actor`s Studio (realismo psicológico); en los 60` aparecen las vanguardias del teatro político con Brecht y el teatro del absurdo, entre otros. Existe un estudio y una enseñanza profunda en cuanto al oficio del actor: “Los actores y actrices universitarios alcanzaron cumbres expresivas y gran versatilidad, abarcando la diversidad de géneros y estilos que exigían los repertorios” (Hurtado, 2010, 21). De este modo, la figura del director aparece mucho más acotada y específica, como un artista completo y comprometido en su labor de buscar la “unidad estilística” en sus montajes. Por su parte, la escenografía y el diseño adquieren un rol mucho más autoral, narrando con propuestas estéticas parte del discurso global de la obra, generando una nueva manera de crear escenografía, que no responde necesariamente al realismo ni a la creación mimética de la realidad. Con todo, se deja ver en Chile una autoría y propiedad en la creación escénica.

También, y por esos años, nacen nuevos grupos de teatro, que no son ni universitarios ni aficionados, sino independientes. Dichos grupos fueron principalmente formados por estudiantes de teatro que se habían retirado de la carrera por no compartir modos de enseñanza. Entre ellos destacan el ICTUS y el Teatro ALEPH, que trabajaban la creación colectiva, donde la obra se desarrollaba en grupo e inicialmente no existían roles definidos.

El golpe militar de 1973, llegó a desarmar las estructuras que el teatro ya había asentado: el apoyo estatal directo, la creación de un teatro profesional bajo el alero universitario y el efervescente escenario en torno a la creación aficionada donde se conectaban Universidades, organizaciones locales y sindicatos, colaborando con la difusión del teatro a nivel nacional y la creación de audiencias. Todo esto se verá mermado por la censura y las persecuciones políticas a diversos artistas por parte del régimen militar. Durante la dictadura la mayoría de los teatros Universitarios vieron obstruidos sus planes de estudio y sus carteleras, debido a la censura y a la expulsión de gran parte del personal. Por otra parte los teatros independientes se desorganizan y los aficionados dejan de funcionar junto a las instituciones que los amparaban.

Como consecuencia de este acontecimiento, en los años 80`, y aún en dictadura, nace el teatro de autor, generando su propia “forma” o poética, lo que provocó notables aciertos artísticos en la historia del teatro chileno. Aparecen, entre otros, autores y directores teatrales como Alfredo Castro con su compañía *La Memoria*, Ramón Griffero con *Teatro Fin de Siglo* y Andrés Pérez con el *Gran Circo Teatro*, que por consecuencia de la censura y represión existente, darán vida a nuevos lenguajes y formas teatrales enmarcados bajo el contexto del “apagón cultural” en Chile (Sofía Correa, 2001).

No será hasta principio de los años 90`, con el fin de la dictadura y la llegada de la democracia, que se empezarán a implementar las primeras políticas culturales, generando las bases para una nueva institucionalidad en torno al teatro y a las artes en general. Es así como en el año 1992 se crea el Fondart –Fondo Nacional de Desarrollo Artístico– otorgándole financiamiento estatal a las distintas artes a través de la modalidad de concursos públicos, dejando atrás el sistema pre-golpe militar de subvención estatal directa, que no volverá a instaurarse en el país nuevamente.

Bajo estas circunstancias, los nuevos grupos teatrales que surgen desde fines de los 90` hasta la actualidad serán denominados “independientes”, básicamente por su autogestión económica de recursos no estatales, por su búsqueda artística de poéticas particulares y por el establecimiento de una manera particular de trabajo, consolidándose como compañías estables.

Con la aparición y proliferación de estos grupos de teatro *independiente*, despierta la curiosidad de estudiar y analizar el cómo desarrollan su teatro, y qué hacen para lograr establecerse y perdurar bajo estas circunstancias. Para intentar dilucidar dichos cuestionamientos, tomaremos como objeto de estudio a la compañía *Teatro de Chile*, una de las más estables y duraderas de principios de este siglo.

Podemos distinguir, a través de los párrafos anteriores, dos maneras de ver la profesionalización teatral en Chile:

- 1- El nacimiento de los teatros universitarios entre los años 1941 y 1943; y
- 2- la ejecución técnica y práctica del oficio, la manera en que éste se desarrolla, los medios que ocupa para subsistir, las cualidades humanas de trabajo que requiere, las formas y motivaciones que lo sustentan y las estrategias para llevarlo a cabo.

Los dos puntos dan a entender una evolución en la ejecución teatral hasta hoy en día, definiendo una tecnicidad, especificidad y sistematización de la práctica teatral y actoral, incentivando el desarrollo de la profesionalización teatral en Chile.

A modo de cierre del capítulo, logramos percibir lo profesional relacionado al valor organizacional de algo, vale decir cómo se constituye y de qué manera sustenta su labor, tanto ética y administrativamente.

3.4. La profesionalización del Teatro. Condiciones Históricas y Culturales

Las transformaciones socio-culturales y las constantes exigencias que generan el mercado y el mundo laboral, promueven hoy la profesionalización como una necesidad del individuo, obligándolo a competir por acceder a la casa de estudios más prestigiosa o a la mayor cantidad de grados académicos. Dicho fenómeno también afecta, en algún sentido, al teatro hoy en día.

La inminente integración del arte en la vida y el mercado, genera la posibilidad de que se establezca hoy en día el teatro como una disciplina profesional. Williams (1994), estudia el fenómeno de la producción artística a través de un seguimiento histórico, estableciendo que este va de la mano con el desarrollo de la sociedad, tanto económica como políticamente.

Las distintas ramas del arte —ya sea literatura, pintura, música, teatro, etc.—, tienen una evolución parecida, pasan de la institución (ligada generalmente a la iglesia), al patronazgo, entendido como una especie de “dueño”, como pasaba con algunas compañías teatrales de la Inglaterra Isabelina y como sucede en la actualidad con las empresas u organismos privados que subvencionan programas culturales.

Williams describe la evolución de la producción artística desde el “artesano” donde cada productor independiente ofrece su obra, luego el “post-artesano” donde entran a un mercado más complejo existiendo intermediarios que adquieren ganancias por el producto, y decantando finalmente en el “profesional del mercado”, que tiene que ver con la entrada directa del artista a éste —aparecen fundaciones, fondos públicos e instituciones privadas y públicas que auspician dichas iniciativas artísticas—, que debe lidiar con un público de manera independiente, por lo que la creación de su obra estará al servicio de dicho cliente o audiencia.

De este modo la independencia artística cambia, y por lo mismo, su camino hacia lo profesional. Cada vez está más en sus manos el trabajo que realizan y cómo lo realizan. Pareciera ser que esta independencia artística tiene que ver con lo profesional, sobre todo si tomamos en cuenta las definiciones de profesional mencionadas al principio de la tesis y que dicen relación con “una persona que realiza una actividad que constituye su profesión o medio de ganarse la vida y que realiza su trabajo con aplicación, seriedad, honradez”.

Ahora, a raíz de lo anterior, podemos distinguir un conflicto: cuando el arte entra al mercado, abre sus posibilidades de independencia, aunque también

las acota. El artista entra en una dicotomía en relación a su creación y a la responsabilidad de él para con su obra, y su responsabilidad u obligación hacia un público y un mercado. La obra se vuelve un producto y él un productor, lo que ayuda a su profesionalización, pues genera estabilidad, otorgándole un terreno más sólido para la subsistencia. Pero también nos introduce en una contradicción, como le pasa a *Teatro de Chile* o al connotado dramaturgo y director chileno Guillermo Calderón, quienes deben cumplir con ciertos formatos que les imponen los mercados que los auspician, por ejemplo *Fundación Santiago a Mil*, lo que involucra tiempos y fechas a pedido. Entonces ¿hasta dónde llega su independencia?

En relación a esto y en palabras de Infante:

(...) siento que hay algo en la profesionalización o en esta producción de esta industria, que nos ha puesto a mirar más para adelante en la personal, que pal lado (...) yo trataría de distinguir cómo podríamos diferenciar profesionalización de convertirse puramente en un mercado, en un productor de productos de estas obras. Cómo distinguir 'queremos ser profesionales', de 'queremos ser una industria igual a una industria de helados' (Manuela Infante, entrevista con el autor).⁹

9 Entrevista realizada el 9 de Enero de 2013, en adelante MI.

La inmersión del teatro en el mercado genera que éste se vuelva profesional, otorgándole cierta *independencia*. Sucede entonces que el teatro se profesionaliza; su ejecución es más técnica, su estudio es cada vez más profundo y detallado y su calidad más alta —debido también a la competencia—, generándose relaciones artísticas con objetivos compartidos, como son las compañías, que a través de su integración a las políticas culturales y al libre mercado desarrollan lo que podría llegar a llamarse “teatro profesional”.

Cuando nos referimos a este concepto, podemos comprender cuánto tiene que ver con la especificidad del oficio, y cómo se puede llegar a ejercer de un modo técnico, pulcro y sistemático, existiendo individuos que lo practican a diario para ganarse la vida como es el caso de *Teatro de Chile*.

3.5. Relación de la Profesionalización Teatral con las Industrias

Culturales y las Audiencias

Para que el teatro haya llegado a ser lo que es hoy en día —un área del arte con un vasto desarrollo tanto práctico como teórico—, han tenido que suceder múltiples fenómenos. Podemos observarlo desde este punto de vista ¿qué se necesita para que algo perdure en el tiempo? Por un lado una estructura que soporte su existencia, una estrategia ya sea financiera y metodológica, y paralelamente apoyo, fama y reconocimiento, entre otras. Estas dos partes podemos asociarlas a los siguientes conceptos: las industrias culturales y el público o audiencia.

Las industrias Culturales son un concepto introducido por los filósofos Frankfurtianos T. Adorno y M. Horkheimer en los años 40'. Ellos establecen dicho concepto como una especie de plataforma que nace a través de la evolución tecnológica y el desarrollo económico, industrial y capital del mundo, con el fin de soportar el desarrollo cultural y artístico, y su difusión desde la perspectiva del consumidor (Adorno y Horkheimer, 1994). Ideas como la de patronazgo y la relación del artista con el mercado (Williams,

1994), o la del “arte profano” donde predomina el valor de exhibición más que el de culto ofreciendo la obra como un producto (Benjamin, 1994), dejan entre ver una especie de frivolidad artística, pero que sin duda proporciona posibilidades de supervivencia del arte hasta nuestros días.

Los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación del mercado en grupos según ingresos económicos (Adorno y Horkheimer, 1994), de esta manera vemos cómo las audiencias son la carnada de la Industria Cultural; de hecho existen estudios en los que el consumo artístico se reduce a material estadístico. Como afirman los filósofos, “el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural (Ibíd., p. 171)”.

En Chile podemos decir que existen diferentes entidades a cargo de esta labor, como lo es *Fundación Santiago a Mil*, que funciona como una plataforma que difunde y financia espectáculos profesionales –principalmente teatro– acercando la cultura y las artes a un público amplio y heterogéneo.

Pensando en la formación de audiencia en Chile, observamos cómo influyó y ayudó a su creación, el nacimiento de los teatros universitarios, iniciándose en el año 1941. Todo el nuevo panorama teatral establecido en los

años 50` y 60` con la consolidación de dichos teatros, la aparición de compañías independientes, la nueva generación de dramaturgos, el encuentro entre grupos aficionados, estudiantes y poblaciones que tuvo el objetivo de difundir el teatro a lugares donde no llegaba, dieron vida a una generación de espectadores que revitalizará la escena nacional. Varios autores (Piña, 1992; Castedo-Ellerman, 1982; Rojo, 1985) establecen los años 50` a 70` como el “momento dorado del teatro chileno” periodo en el que la preocupación por la chilenidad acompaña las creaciones artísticas, generándose una difusión del teatro a nivel país, y una gran producción de obras nacionales.

Ahora, no hay que dejar de lado ciertos conflictos que se identifican a la hora de referirse a la práctica teatral. Hay estudios que indagan en esto¹⁰, identificando una serie de problemas que afectan el desarrollo de la profesionalización en cuanto a su promoción y comercialización (audiencias e Industrias Culturales) y que deberían orientarse a fortalecer ciertos ámbitos como el soporte de infraestructura adecuada, la inserción de gestores culturales en la escena nacional, canales de difusión que permitan dar a

¹⁰ Documento de Diagnóstico y Objetivos para una Política de Fomento para el Teatro, generado por el CNCA –Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, años 2009-2010.

conocer la oferta teatral del país y los circuitos de difusión para el teatro, entre otros.

El documento deja a la vista el acontecer del teatro en Chile y sus diversas problemáticas, pudiendo identificar cómo afectan en su desarrollo hoy en día. Existe por sobre todo una centralización en la Región Metropolitana, generando una excesiva oferta que gran parte de las veces no se corresponde con la demanda existentes en la capital, situación que paralelamente trae como consecuencia un pobre desarrollo del teatro a nivel regional. Sumado a esto, la mayoría de compañías y actores independientes no cuentan con sitios propios para ensayar, dejando ver malas condiciones y una infraestructuras retrógrada, lo que dificulta su consolidación y genera un desequilibrio en las condiciones laborales de los artistas, incitando al escaso profesionalismo del oficio.

No obstante, la gestión cultural en el medio teatral hace nacer figuras encargadas de impulsar el trabajo creativo, poniendo las necesidades de la gente y de los artistas en la misma frecuencia, con el fin de lograr que el esfuerzo prospere. De esta manera se produce un ordenamiento de los oficios en la producción teatral, donde cada eslabón de la cadena de producción es un trabajo riguroso y concreto: el actor actúa, el director dirige, el diseñador

diseña, el productor produce, el iluminador opera luces, etc. Hay una especialización y tecnicidad en la ejecución de cada área, lo que hace que el teatro se ejecute desde una perspectiva cada vez más profesional.

Por último, la difusión artística, por sobretodo internet y las redes sociales, permiten dar a conocer el trabajo teatral a las audiencias, con el fin de que los circuitos de difusión como los festivales (*Cielos del Infinito, Zicosur, Festival del Bío Bío, Santiago a Mil*, etc.), centros culturales (*Matucana 100, GAM, Estación Mapocho*, etc) y salas (*Teatro El Puente, Sidarte, Teatro Nacional Chileno, Lastarria 90, Universidad Católica*, entre otras), se desarrollen y puedan seguir creando público que alimente el oficio teatral y por ende la profesionalización del teatro.

3.6. Compromiso y Responsabilidad Artística

Podemos observar que hasta los años 90` la formación actoral en Chile estuvo reducida a no más de 10 escuelas de teatro, en cambio hoy se encargan de formar al futuro actor entre 20 y 30 carreras universitarias y 10 o más escuelas independientes a lo largo del país —principalmente en la capital—, siendo la calidad de estas muy variada. La precariedad, los ingresos bajos e inestables, la ausencia de contratos, la gran oferta y poca demanda y el horario que escapa a la jornada laboral tradicional, son para los egresados obstáculos importantes en la práctica de su profesión. La ausencia o escasez de fuentes de financiamiento permanentes y la difícil situación laboral —situación de pluriempleo— siguen vigentes, y a pesar de todo esto, la actividad teatral subsiste ¿Qué podemos afirmar entonces? ¿Sobre qué podemos sostenernos bajo estas condiciones tan desfavorables ? Da la impresión de que tuviera que ver con el esfuerzo y la vocación de los artistas¹¹.

11 Así lo rectifica el *Documento de Diagnóstico y Objetivos para una Política de Fomento para el Teatro*, generado por el CNCA- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, año 2009-2010.

Si hacemos caso a esta afirmación, entramos a un espacio intangible y emocional relacionado con la pasión, la vocación y el amor que existe por el teatro. Y claro, si lo pensamos desde una perspectiva histórica, el teatro nace hace miles de años en la antigua Grecia a partir de la necesidad de expresión del ser humano; vale decir, es un arte muy antiguo y que con el tiempo se ha convertido en una disciplina seria y trascendente, generando diversos materiales al respecto – obras, teoría, estilos - que hasta hoy en día siguen vigentes.¹².

Es complejo lograr identificar por qué el teatro subsiste, teniendo situaciones adversas que no favorecen ni hacen más fácil su desarrollo y estabilidad. Y sobre todo hoy en día que nos encontramos en una especie de “crisis de sustentabilidad”, debido a la falta de apoyo estatal y de recursos permanentes para la cultura que hagan viables los proyectos artísticos en beneficio de la comunidad y de sus creadores. Existe mucha demanda y poco apoyo de fondos, coartando la creación y por ende el escaso desarrollo de las audiencias; pareciera ser que las políticas culturales existentes no dan abasto.

12 A modo de ejemplo, *La Poética de Aristóteles*, escrita en Grecia en el siglo IV A.c. donde se hace referencia específicamente a la tragedia con una vasta descripción y caracterización de ésta.

Es así que lugares como el *Teatro del Puente*, uno de los principales espacios de difusión del teatro joven emergente, han decidido cerrar.

De todas formas, no es primera vez que sucede y, como afirma un artículo publicado en el sitio web *Diario UChile*, muchos otros espacios culturales como *Teatro de Bolsillo*, *Matucana 100*, *Balmaceda Arte Joven*, etc., se han visto en los mismos problemas. A raíz de esto, Francisco Ossa, uno de los productores del *Teatro del Puente* agrega,

...no corresponde que nosotros tengamos que poner recursos para que funcione el teatro mensualmente, porque no nos ganamos los fondos dedicados a las artes este año. Actualmente, se promueve la autogestión y la intervención de los privados para que se realice sólo teatro comercial¹³.

Sumado a lo que dice Andrea Gutiérrez, integrante del directorio de Sidarte — Sindicato de Actores de Chile — , quien afirma lo siguiente en relación a la autogestión de los teatros:

Debemos conversar acerca de las políticas que hay a nivel de Estado en materia de subvención de estos espacios. Es decir, por qué se cierran, porque en ningún país del mundo los teatros se sustentan de la venta de las entradas, por lo que se hace importante el compromiso del gobierno central y los municipios con el arte y a partir de ahí mantener las salas¹⁴.

13 <http://radio.uchile.cl/noticias/206121/>

14 *Ibíd.*

Dichas problemáticas definen el acontecer actual del teatro en nuestro país, y es en este contexto que la compañía estudiada se desenvuelve.

Bajo este escenario, hay ciertas luces que logramos discernir en relación a la compañía *Teatro de Chile* y su trabajo dentro de las condiciones actuales del arte en el país, su compromiso y “resistencia” parecieran hablar de una responsabilidad artística tanto con el arte como con ellos mismos al momento de trabajar.

Este punto es muy interesante ya que nos hace pensar el teatro desde una perspectiva radical, como lo sostiene Mijaíl Bajtín (2008, 13), “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido no permanezca sin acción en la vida”. La responsabilidad que debe tener el artista con su trabajo es de vital importancia, quizá justamente porque el arte siempre ha sido marginado de la sociedad. En palabras de Infante, “o sea, que los artistas vayamos a la universidad, esa es una cosa nueva, y que seamos profesionales insertos en la sociedad es otra cuestión nueva, si siempre los artistas han sido unos marginales” (MI). Observando desde esa perspectiva de exclusión y entendiendo las

circunstancias, podemos afirmar que la manera en que se debiese ejercer el oficio teatral tendría que nacer desde el máximo rigor y compromiso posible.

Pareciera ser que al final todo hiciera referencia a un tema que tiene que ver con el oficio, la responsabilidad, el compromiso, el rigor, la ética y el amor de los artistas por su trabajo en el teatro. Esto se ve reflejado en el comentario emitido por el actor francés Luís Jovet, quien en el año 1942 en una visita a Chile con su compañía, se vio enfrentado al precursor trabajo de los jóvenes del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, escribiendo tiempo después una carta que decía lo siguiente:

La única virtud que me parece necesaria en la tierra es el amor propio por el oficio y de esos enamorados del teatro que se llaman aficionados nunca había encontrado hasta ahora otros que hayan demostrado, como vosotros, tanto respeto y tanto amor a nuestra profesión. Nunca había visto entre aficionados un espíritu tan serio, tan constructivo(...)vi humildad y generosidad a la vez, ese doble sentido de pleito homenaje y el don de sí mismo, que son las cualidades soberanas de todo sacerdocio, y también, por glorioso que sea, la del verdadero actor (Cit. en Pradenas, 2006, p.291)

CAPÍTULO II:

TEATRO DE CHILE, UN EJEMPLO DE LA PROFESIONALIZACIÓN TEATRAL

(...) la profesionalización aparecerá como un valor organizacional de importancia capital. Concebida según dos perspectivas básicas: como un desarrollo progresivo de la división de tareas y nitidez de los distintos roles dentro del equipo de trabajo, o como la gestión de medios que permitan al grupo sustentar económicamente su labor creativa.

Camila van Diest

El tiempo, el trabajo y la persistencia han convertido a *Teatro de Chile* hoy en día en una compañía sólida y estable, con una sala de ensayo propia con vistas a convertirse en sala de teatro abierta a diferentes compañías; una infraestructura técnica de alta tecnología; una bodega para sus escenografías y equipos; y una estructura y organización de trabajo muy detallada y

meticulosa, estableciéndose como una sociedad anónima con un funcionamiento micro empresarial.

En este capítulo de la investigación y con el objetivo de poder entender de manera más certera la práctica del oficio teatral —y queriendo aclarar la pregunta ¿qué es ser un profesional del teatro?—, nos disponemos a realizar una revisión y análisis de la Compañía *Teatro de Chile*, con el fin de entender la manera que tienen ellos de hacer teatro, de ejercer el oficio teatral y bajo qué estrategias y consignas lo hacen.

4.1. Formación e Historia de la Compañía

La Compañía *Teatro de Chile* nace el año 2001, con la presentación de la obra *Prat*, escrita por Manuela Infante y dirigida por María José Parga e Infante, en el marco del *Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara*, perteneciente a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Luego de ganar el festival y causar gran revuelo político y mediático debido a la temática de la obra —que hablaba del ícono de la patria Arturo Prat—, el grupo de estudiantes obtiene como premio del certamen una temporada en la sala Sergio Aguirre para el año siguiente. Paralelamente la obra fue postulada a Fondart —*Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes*—, obteniendo el año 2002 financiamiento para su remontaje.

Es así como la compañía se establece: un primer lugar en un festival de teatro universitario, un revuelo mediático importante —lo que ayudó a su difusión y renombre— y la obtención de financiamiento estatal desde sus inicios.

Luego seguirían los montajes: *Juana, Narciso, Rey Planta, Cristo, Arturo, Ernesto, Multicancha, Loros Negros, Berlín no es tuyo* y *Zoo*, participando en algunos de ellos dramaturgos y colaboradores externos a la compañía.

La compañía nace a partir de la motivación por desarrollar procesos creativos donde la investigación y experimentación sean el eje central, integrando una mirada filosófica y sociológica como parte fundamental de sus reflexiones y cuestionamientos, y estableciendo “la teoría y el planteamiento conceptual como punto de partida de cada proceso creativo” (Ibíd., 2009: 367). En un principio las obras fueron escritas por Infante, pero en el último tiempo y a partir del trabajo de investigación escénica, el grupo define la dramaturgia como una mezcla colectiva y de Infante. En cuanto al financiamiento en general, sus montajes han contado casi siempre con Fondart y más recientemente con aportes privados, siendo financiados varios montajes por Fitam —*Fundación Teatro a Mil*—.

El grupo cuenta con un número de siete integrantes estables: Manuela Infante, María José Parga, Juan Pablo Peragallo, Héctor Morales, Claudia Yolín, Cristian Carbajal y Nicole Senerman, siendo la gran mayoría compañeros de universidad, excepto los dos últimos que se integraron años

más tarde. También cuenta con colaboradores —aproximadamente trece personas— que participan como actores o diseñadores invitados en diferentes montajes.

Teatro de Chile ha pasado desde sus inicios por diferentes procesos que han ido dando forma a la compañía, desarrollando una mejor organización y estructura en su trabajo. Trataremos de hacer un recorrido por los hitos más importantes desde su creación con el fin de argumentar cómo llegan a conformar la compañía y su trabajo hoy en día:

2001	Se forma la compañía <i>Teatro de Chile</i> con el estreno de la obra <i>Prat</i> , escrita por Infante y dirigida por Parga e Infante, ganando el <i>Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara</i> , organizado por los estudiantes de Teatro de la Universidad de Chile.
2002	Remontaje de la obra <i>Prat</i> , financiado por Fondart.
2004	Estreno de <i>Juana</i> , escrita y dirigida por Infante, financiado por Fondart y con participación en Fitam – <i>Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil</i> , año 2005.

2005	Estreno de <i>Narciso</i> , escrita y dirigida por Infante con financiamiento de Fondart. Dicha obra gana un premio Altazor, el año 2006, por mejor dramaturgia y dirección, realizando diversas giras internacionales.
2006	Estreno de <i>Rey Planta</i> , escrita por Infante y dirigida por Juan Pablo Peragallo, con participación en Fitam el año 2007.
2008	Estreno de <i>Cristo</i> , escrita y dirigida por Infante, y financiada por Fondart. Tuvo un primer proceso en la ciudad de Ámsterdam, finalizando el trabajo en Chile y realizando posteriormente giras internacionales.
2008	Residencia a cargo de Matucana 100, otorgándole a la compañía una bodega por tres años y produciendo tres re-estrenos: <i>Juana</i> , <i>Narciso</i> y <i>Cristo</i> . Adquieren la personalidad jurídica; se establece la <i>Sociedad Anónima Teatro de Chile</i> .
2009	Estreno de <i>Arturo</i> , relectura de <i>Prat</i> , dirigido por Juan Pablo Peragallo.
2009	Ganan un Fondart Bicentenario para Fortalecimiento de Elencos Estables. Estructuración interna de la compañía; arriendo de sala de ensayo en Estación Mapocho; adquisición de bodega y sueldos por dos años.

2010	Estreno de la obra <i>Ernesto</i> , co-financiada por Fitam, y dirigida por Infante con dramaturgia re-escrita por <i>Teatro de Chile</i> .
2010	Estreno de la obra <i>Multicancha</i> , bajo la dirección de Infante y financiado por Fondart Bicentenario.
2011	Estreno de <i>Loros Negros</i> y <i>Berlín no es tuyo</i> , dramaturgia de Alejandro Moreno, co-financiado por Fitam, con dirección de Infante y Peragallo, respectivamente. Adquisición de sala y bodega a comodato en Estación Mapocho, mas contrato por 5 años, evitando pagar arriendo.
2013	Estreno de <i>Zoo</i> , dirigida por Infante y con dramaturgia de <i>Teatro de Chile</i> e Infante, co-financiada por Fitam.

Podemos distinguir que *Teatro de Chile* tuvo desde sus inicios un enfoque riguroso y de mucho trabajo; subvencionando su labor desde los primeros años a través de Fondos del Estado (Fondart), y reiterando dicho financiamiento en los montajes venideros. La adquisición de la personalidad jurídica y el establecimiento de la sociedad anónima el año 2008, se instala como un hito fundamental en el funcionamiento y organización de la compañía, generando la obtención de una sala de trabajo el año 2011, donde el

grupo ensaya, monta y realiza diversas actividades tanto administrativas como artísticas.

Como varios integrantes de la compañía afirman, el hecho de constituirse como una sociedad anónima, los hizo definir la misión y los valores del grupo y tomar en cuenta que lo que buscaban era independizarse, lograr cierta autonomía. La idea era poder generar recursos tanto financieros como estructurales con el fin de poder vivir de su compañía de manera exclusiva, pero sin abandonar el apoyo de entidades privadas o estatales (Van Diest y Carvajal, 2009).

Con esta primera pauta más acotada de sus objetivos, empieza a suceder un ordenamiento y estructuración del trabajo. Lo que buscaban era profesionalizar el grupo, sin entender bien qué necesitaban para esto. Lograban identificar que se hacía necesario diversificar las tareas, generar una organización grupal donde todos los integrantes tuvieran responsabilidades, sin estar contenidas en sólo dos personas -Infante y Parga-, como solía ocurrir.

De este modo el año 2009, y teniendo ya la personalidad jurídica, ganan un Fondart Bicentenario línea Fortalecimiento de Elencos Estables. Desde este momento la compañía empieza a vivir un cambio radical en su

funcionamiento organizacional elaborando una línea interna de gestión -como afirman Infante, Peragallo y Parga¹⁵-, que los obligó a organizar el trabajo, y a definir roles más específicos, fijando un plan de producción de dos años sumamente detallado y lleno de tareas que abarcaban las diferentes áreas de trabajo de la compañía. En dicho proyecto las áreas eran: Extensión, Creación, Infraestructura, Investigación e Internacionalización. Dichas áreas tenían un encargado que se preocuparía de que todo funcionara de la mejor forma posible.

Este Fondart generó un trabajo estructurado con una línea empresarial, separando entre otros, el tema económico del tema legal, y la dirección artística de la producción. Los hizo organizarse y tener claros los objetivos a trabajar, tanto a nivel práctico como administrativo, teniendo cinco horas de trabajo diario, de las cuales tres eran artísticas y dos administrativas. Dicha estructura fue tan rigurosa que, por ejemplo, para el proceso de *Multicancha* decidieron fijar ensayo a las 9 de la mañana, con el fin de profesionalizar su trabajo, a lo que Parga comentaba: “(...) fue súper clara nuestra intención de profesionalizar, con estas palabras, profesionalizar también significaba para

15 Véase entrevistas en apéndice.

nosotros que el trabajo se hacía en el horario de oficina, y no en el horario de después de todas las cosas...” (Entrevista con el autor)¹⁶.

Los miembros de la compañía estaban priorizando por el trabajo de *Teatro de Chile*, generando un cambio estructural con el fin de darle exclusividad a la compañía. El plan funcionó, pero dos integrantes no pudieron participar debido a otros trabajos necesarios para solventar sus vidas; entrando otros colaboradores a remplazarlos. A raíz de esto Parga comentaba que fue muy doloroso no poder seguir juntos ese proceso, concluyendo que en el fondo aún no era posible generar un trabajo teatral independiente y profesional en Chile, pues no hay financiamiento ni un soporte cultural y económico que lo respalde.

Pareciera ser que las políticas culturales del Estado, sumadas al contexto económico vigente en el país, son importantes detractores de la profesionalización teatral en Chile. Vemos lo difícil que es vincular la vida económica con la vida artística, por ende la de un grupo de personas que se juntan con ese fin. De todas formas hay quienes lo hacen y ese es el fenómeno en el que queremos ahondar.

16 Entrevista realizada a María José Parga en Enero de 2013, en adelante MJP.

Van Diest y Carvajal (2009), en su investigación señalan que las compañías funcionan como una organización dividida en dos dimensiones: la dimensión Interna y la dimensión Externa.

- 1- La primera, entendida como el modo en que se divide el trabajo teatral entre los integrantes del grupo, vale decir: roles, procesos creativos y poéticas.
- 2- La segunda, como el modo en que la compañía recorre el campo teatral, las estrategias que adopta para situarse en él y qué hace para subsistir como grupo en términos financieros.

Estas dos dimensiones, son parte de lo que compone la profesionalización de la práctica teatral, y como lo define Van Diest en relación a las compañías de teatro: “*la profesionalización* aparecerá como un valor organizacional de importancia capital”(Ibíd., 2009, 55).

Intentaremos aplicar las dimensiones establecidas por dichas sociólogas a la compañía *Teatro de Chile*, con el fin de establecer un ordenamiento más detallado de su trabajo.

4.2. Dimensión Interna

Entendiendo la dimensión interna como el modo en que se divide el trabajo teatral en el grupo, vale decir: roles, procesos creativos y poéticas, podemos comenzar definiendo a los integrantes estables de *Teatro de Chile*, teniendo cada uno de ellos un rol artístico y un rol administrativo:

Integrante	Rol Artístico	Rol Administrativo
Manuela Infante	Directora y dramaturga	Director Artístico
María José Parga	Actriz	Gerente general
Cristián Carvajal	Actor	Administración económica
Héctor Morales:	Actor	Producción
Nicole Senerman	Audiovisual	Comunicaciones
Claudia Yolin	Diseñadora	Infraestructura y espacio físico
Juan Pablo Peragallo	Director y actor	Encargado de sala

Hasta la investigación realizada por Van Diest y Carvajal, el año 2008, la compañía tenía dentro de sus objetivos principales profesionalizarse. Infante daba a entender que cuando se refería a esto tenía que ver con la estructuración formal y el ordenamiento de sus labores, con la idea de generar una estrategia de trabajo muy fina y detallada, con roles, objetivos a largo plazo y planes de financiamiento, afirmando:

(...)Todavía tenemos la dificultad de que todos hacemos un poco de producción, siento que todavía hace falta *profesionalizarse*, en el sentido de tener un productor, de tener una administración independiente de la dirección artística(...)porque es complicado centralizar toda la dirección en una sola persona. Que también es algo que nosotros queremos hacer ahora, tratar de distinguir esas dos cosas. Para nosotros también todavía estaban revueltos todos esos roles: producción, administración, arte. Es como *Profesionalizarse* tengo la sensación. (Bit. en Van Diste y Carvajal, 2009,o. 373).

En cuanto a los procesos creativos podemos decir que su duración es variada, aunque siempre lo óptimo para el grupo es tener por lo menos un año de trabajo, y como afirma uno de sus integrantes: “a medida que podemos asumir con más tiempo la obra, nos sentimos más seguros” (Juan Pablo Perigallo, entrevista con el autor)¹⁷. Afrontan los procesos como un espacio de experimentación e investigación, en busca de preguntas más que de

17 Entrevista realizada en Enero de 2013, en adelante JPP.

respuestas, con el fin de generar algo nuevo para ellos y para el público. Esta situación hace que sus puestas en escena sean creativas, novedosas y versátiles. Podríamos decir que el trabajo que realizan está basado en gran medida en el método de la creación colectiva, pero con un director que guía los procesos desde afuera y que en la mayoría de los casos es Infante, aunque en ocasiones Peragallo.

Tomando como base las entrevistas realizadas pasaremos a describir a grandes rasgos sus procesos creativos, con el fin de reconocer sus metodologías escénicas.

Se puede decir que el trabajo se divide en las siguientes etapas:

a) *Tema e investigación teórica.* Puede ser propuesto por cualquier integrante de la compañía, para luego investigarlo y estudiarlo teóricamente. A través de disertaciones, lectura y referentes se recopilan materiales que serán usados en las siguientes etapas. Es importante mencionar que en todas las etapas y antes de cualquier actividad de creación el grupo realiza un *training* de por lo menos treinta minutos, pudiendo extenderse dependiendo de la actividad.

b) *Improvisación y teoría*. Paralelamente y ligado al estudio teórico, se realizan ejercicios prácticos e improvisaciones, generando desde ya diversos materiales escénicos.

c) *Improvisación*. Se profundiza sobre el material escénico generado en la etapa anterior. El trabajo es guiado por la persona que dirige.

d) *Armado de estructura tentativa*. Se propone una estructura del montaje a raíz de todo el material generado. Dicha estructura está abierta a opiniones del grupo, con el objetivo de definir su estructura final.

e) *Montaje*. En esta etapa se arma el montaje a partir de la estructura final que se decidió, incorporando improvisaciones dirigidas y generando el texto dramático final.

La reciente descripción abarca en igual medida a los procesos que parten con un texto ya elaborado, por ejemplo, *Prat y Juana*, donde la improvisación aparece como una herramienta esencial de la compañía y sus creaciones, supeditando el texto dramático a las necesidades de la escena (Van Diest y Carvajal, 2009).

En relación a sus poéticas, podemos agregar que sus primeros montajes buscaban hablar de la representación histórica, poniendo en tensión la versión oficial y las posibilidades excluidas de ese “oficialismo”. En esos primeros trabajos identificamos: *Prat*, *Juana*, *Rey Planta* y *Cristo*, que profundizaban en la construcción social de estos roles históricos y el tema de la representación de ellos mismo en la sociedad, poniendo en conflicto el tema ficción-realidad, ¿de qué manera la ficción alcanzaría efectos reales? Luego aparecen, otras obras como *Narciso*, *Multicancha* y *Zoo*, que sin abandonar lo mencionado anteriormente ahondan en temas filosóficos y sociológicos trabajando sobre el hombre y sus diversos roles en la sociedad. Estas temáticas complementadas con sus metodologías escénicas, dan origen a materiales creativos, lúdicos y reflexivos, sin abandonar nunca el binomio ficción-realidad.

4.3. Dimensión Externa

Entendida como el modo en que la compañía recorre el campo teatral y las estrategias que adopta para situarse en él. ¿Qué hace para subsistir en términos financieros? y ¿Qué permite al grupo sustentar económicamente su labor creativa?

Para partir es importante volver a mencionar que la mayor parte de los trabajos escénicos de la compañía han sido financiados a través de fondos del Estado (Fondart), o de un co-financiamiento, como lo es *Fundación Teatro a Mil* (Fitam), siendo éstos sus principales sostenes económicos.

Desde el verano del 2004 *Teatro de Chile* es invitado a participar en *Teatro a Mil*, lo que generó desde sus inicios una buena difusión de su trabajo a nivel de audiencias, logrando que desde el año 2009 se convirtieran en co-financiadores de gran parte de sus montajes.

La Compañía *Teatro de Chile*, a través del tiempo, ha ido generando un espacio de trabajo cada vez más estable, siendo esta actividad la prioridad artística de cada uno de los integrantes. Con los años han logrado —y este es

un suceso clave — tener una sala propia donde trabajar, hacer reuniones, mostrar sus obras, generar talleres de investigación y desarrollar actividades gratuitas, con el fin de lograr una integración artística y social con la comunidad, evitando que el trabajo se vuelva hermético, ni menos se convierta meramente en un negocio. En este sentido, y como menciona Infante, tienen el deseo a largo plazo de que un cincuenta por ciento de las actividades de la sala sean gratuitas. También cuentan con una bodega que facilita la duración y vida de sus montajes, combatiendo el problema de la transitoriedad de las obras con una corta vida en cartelera, problema común en los tiempos de hoy (Van Diest y Carvajal, 2009). Desde los inicios del Teatro Experimental, hemos visto como el tema de la sala aparece como una necesidad básica al momento de profesionalizar el teatro.

En palabras de Infante

En algún momento dijimos: un paso súper importante en la profesionalización, es tener un espacio, tener una bodega que es una cosa fundamental, y tener un espacio donde podamos trabajar, que no tengamos que estar moviéndonos, donde las reuniones puedan ser allí, que todo nuestro material esté allí. (MI)

Tanto su desarrollo artístico como organizacional, lo han logrado gracias al trabajo y las estrategias financieras por las que han decidido optar, siendo una de las más importantes el subsidio constante de Fondart, obtenido por su trabajo y las legitimaciones alcanzadas. A medida que la compañía mejoró su currículum y organización, se les abrieron nuevas puertas para acceder a fondos concursables cada vez más grandes.

Tal como afirman sus integrantes, la estructuración de roles en cuanto al área administrativa ha sido radical, destacándolo como un proceso importantísimo —sino el más importante—, en la profesionalización de la compañía, con el fin de poder convertirse en una institución independiente que tiene el impulso y la estructura para producir de manera autónoma.

El acuerdo de residencia otorgado por el Centro Cultural Matucana 100 el año 2008, funcionó como dinámica de co-producción donde el espacio les facilitó bodegas para tres años, produciendo tres re-montajes: *Juana*, *Narciso* y *Cristo*, y un montaje nuevo: *Multicancha*. Esta dinámica de apadrinamiento le otorgó estabilidad a la compañía, y contribuyó al objetivo de la autonomía.

Ese mismo año en el proceso de la obra *Cristo* —trabajo extenso de creación y que incorporó a otros integrantes—, la compañía se vio en la

necesidad de dividir las labores en equipos; de esta manera el grupo se dividía en equipo de diseño, de producción y de música, entre otros. Como afirma Claudia Yolín, diseñadora de la compañía: “cada uno decidía en qué departamento estar, dependiendo de lo que le resultaba más a fin” (Cit. de Van Diest y Carvajal, 2009, p. 365).

A pesar de que ya se vislumbraban atisbos en cuanto a la división del trabajo, el Fondart Bicentenario, ganado el año 2009, fue decisivo a la hora de resolver la inquietud y deseo de realizar un trabajo más profesional. Este Fondart los configuró como una empresa, como define Infante, obligándolos a elaborar una estructura interna de gestión y generando áreas de trabajo; por tanto, roles definidos para cada integrante de la compañía.

Todo este proceso fue complicado, cuenta Infante, “(...) porque ese organigrama que te cuento yo, una cosa es decirlo y otra es que funcione, para que funcione son muchos meses de adaptación, uno no sabe muy bien cómo trabajar, o sea aprender a ser una empresa que funcione es algo muy difícil (MI).

Por otra parte, y ligado a su currículum, desde el año 2009 aparece el apoyo económico de Fitam —*Fundación Teatro a Mil*—, industria cultural que co-

produce creaciones artísticas. Las obras *Ernesto*, *Loros Negros*, *Berlín no es Tuyo* y *Zoo*, han sido co-financiados por dicha institución. Actualmente Fitam es el productor internacional de la compañía, pudiendo vender los trabajos del grupo al extranjero, lo que permite su difusión y oferta a nuevos mercados internacionales.

Vemos cómo se integra al financiamiento de la compañía el desarrollo de una nueva área: la Internacionalización. Esta consiste en la difusión de la compañía por diferentes países y festivales internacionales generando vínculos con entidades culturales extranjeras, permitiendo abrir sus posibilidades financieras a otros espacios. Es así que nacen iniciativas como las “co-producciones nacionales” y las “co-producciones internacionales”, como lo que sucedió recientemente en el montaje *Zoo*, siendo costado por diferentes festivales internacionales. Y por otro lado existe la “venta en verde”, que consiste en la compra de un montaje que aún no está terminado, financiando su ejecución, pero a la vez haciéndose dueños del producto artístico en cierto porcentaje. Para esta última alternativa la compañía debe tener cierto reconocimiento y prestigio, ya que el comprador del producto está confiando en el resultado sin conocerlo.

Como podemos ver, *Teatro de Chile* tiene diversas posibilidades y plataformas que hacen posible sustentar económicamente su labor creativa, pues su trayectoria, desarrollo, calidad y reconocimiento lo avalan. Pero aún así, y como lo afirman los integrantes del grupo, todavía no pueden vivir económicamente de esto.

(...) yo creo que hay un ámbito en una empresa, y es que funcione económicamente, que sea rentable, y *Teatro de Chile* no tiene números negativos, pero no es una empresa que en este minuto esté pudiendo pagar un sueldo fijo mes a mes a sus integrantes (JPP).

4.4. La Idea de Profesionalización en la compañía *Teatro de Chile*

Podemos afirmar entonces que la estructura y la organización de labores, así como una estrategia financiera, entregan bases concretas de lo que constituiría la profesionalización teatral en el Chile actual, así como también la acción del compromiso y del tiempo: la profesionalización como una actividad laboral sostenida a lo largo del tiempo.

Lo explicado en los sub-capítulos anteriores es el modo práctico y concreto como *Teatro de Chile* ejerce su trabajo teatral. Ahora bien, a través de la investigación y las entrevistas realizadas hay aspectos que saltan a la vista en relación al concepto de *profesionalización*.

Vemos en la compañía un trabajo riguroso y metódico, y distinguimos en su modo de ejercer el oficio teatral el desarrollo de un funcionamiento con una estructura definida, que podemos denominar como su **Funcionamiento administrativo** donde encontramos la **Dimensión Interna y Externa**: los roles, la infraestructura, las creaciones, y la gestión económica y el modelo de empresa que llevan.

Y paralelo al funcionamiento administrativo descubrimos otro aspecto, al que podríamos denominar el **Funcionamiento Artístico y Ético**, que tiene que ver con una actitud y que —me atrevería a afirmar— es el motor de la compañía y de su trabajo profesional. En este punto nos encontramos con las cualidades necesarias para ejercer la labor teatral, pudiendo distinguir el rigor, la cohesión, el compromiso, el estudio y el amor, entre otros.

En relación al concepto *profesional*, aparece constantemente la idea de hacer las cosas “de la mejor forma posible”, en su máxima expresión técnica y de contenido, como afirmaban los integrantes del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, tanto en lo administrativo, funcionando de manera estable, como en lo artístico, trabajando de manera rigurosa y comprometida, buscando “ser profesionales en términos de la actitud en la manera de tomarse el trabajo” (MJP).

Parga, sostiene que existe una relación directa entre el Funcionamiento Administrativo y el Artístico, en el sentido que uno repercute directamente sobre el otro y viceversa, haciéndolos necesarios y correlativos el uno con el otro: a mejor funcionamiento administrativo mejor funcionamiento artístico.

Además, afirma que teniendo las labores personales definidas, se genera una tranquilidad organizativa, lo que permite trabajar de mejor manera.

Peragallo, a diferencia de Parga, desliga un poco los temas, afirmando que no están conectados en su totalidad, o sea, que no significa que a mayor profesionalización administrativa mejores productos artísticos, pues afirma que ellos desde sus inicios han tenido el rigor y la exigencia que tienen hasta ahora, siendo algo inherente a la compañía y la marca de calidad de sus montajes. Por su parte, Infante agrega tener la sensación de que a la vez que se han profesionalizado, también se han convertido en una industria, en productores de un servicio, perdiéndose el diálogo humano que antes se generaba como comunidad artística con sus pares.

Todo esto plantea la dualidad entre arte e industria, en la que habría que encontrar el equilibrio, porque sería ciego desconocer la integración positiva del arte en la sociedad gracias al sistema económico de libre mercado, dando vida por ejemplo a las industrias culturales. Entonces, quizá la pregunta sería: ¿cómo utilizar el sistema económico en beneficio del teatro, sin convertir al arte en una industria igual a una fábrica de salchichas?

Toda esta discusión nos lleva a pensar que el tema de la profesionalización está indiscutiblemente relacionado con el cómo ejercemos el oficio teatral en la sociedad, ligándolo con la actitud que tienen los artistas al enfrentarse a su labor. Pero gracias a la investigación realizada, vemos cómo los integrantes de la compañía *Teatro de Chile* con su trabajo como compañía—siendo una de las mejor establecidas en el campo teatral debido a su calidad— aún no son capaces de vivir de su profesión, o por lo menos de su rol como artistas de un colectivo escénico.

A pesar de que *Teatro de Chile* sí está generando continuamente recursos económicos y sustentándose a través de diversos financiamientos, la realidad es que aún no tienen un sueldo constante para sus integrantes, haciendo inevitable la búsqueda de trabajos paralelos, perdiendo tiempo que podrían destinar a la compañía. Este fenómeno aparece como un detractor en su profesionalización.

Revisando la trayectoria de la compañía, se hace evidente que un trabajo profesional no está obligatoriamente ligado con ganar dinero y vivir económicamente de lo que se hace. *Teatro de Chile* es profesional porque su trabajo es sumamente comprometido y riguroso; y a pesar de no poder vivir

aún de la actividad teatral, lo que los une son sus ganas de estar juntos, de trabajar con los amigos con quienes comparten los mismos principios y motivaciones.

El concepto de la cohesión se vuelve protagonista, impulsado por su motivación, su convicción y finalmente su amor.

Es súper interesante ese punto, ese lugar donde nosotros podemos sentir que no existe todavía el beneficio económico que necesitamos, pero lo que si existe es nuestra cohesión y nuestras ganas de querer seguir juntos llevando el proyecto adelante (JPP).

Teatro de Chile ha construido sus bases logrando que el grupo se cohesionara y no se desarme, a diferencia de como suele ocurrir en estos tiempos. Como comenta Williams, “Entre los grupos y asociaciones relativa o totalmente informales, la rapidez de su formación y disolución, la complejidad de las rupturas y fusiones internas pueden resultar desconcertantes” (1994, p. 63). Las compañías se arman y desarman por proyecto, porque las fuentes de dinero que existen no dan estabilidad a largo plazo. Cuando estas fuentes no están disminuye la posibilidad de generar obras de manera creativa, de calidad y periódicamente, afectando también la relación con las audiencias; impidiendo que el trabajo profesional pueda perdurar y difundirse.

En *Teatro de Chile* sucede justamente lo contrario; subvierten este problema. Sus propios integrantes manifiestan lo difícil que es mantenerse como compañía en la escena teatral actual considerándolo un lugar adverso en el que hay que resistir constantemente por la idea de que es posible lograr la sustentabilidad económica. En el fondo es “resistir” lo que genera y reafirma el concepto de cohesión que no es sólo propio del tema administrativo, sino también del artístico y ético: “La cohesión se produce en el escenario también” (JPP).

Podemos decir que el objetivo de estar juntos y de querer mejorar su funcionamiento, son características de profesionalización también, de tener un espacio tanto artístico como investigativo, un lugar de trabajo que evoluciona en su organización y estrategias. En suma, creer en el tiempo y en el espacio de creación que se ha desarrollado y cultivarlo.

Parga sostiene que lo profesional tiene que ver con una exigencia tanto grupal como personal, con la idea de ir más allá, de no saber hasta dónde se puede llegar, de no conformarse y estancarse, sino buscar constantemente. Esto cobra mucho sentido si pensamos que el arte es algo que no tiene parámetros objetivos en cuanto a sus resultados, pues es infinito, es una

constante búsqueda y descubrimiento. En palabras de Parga: “(...) tiene que ver con no solamente responder a lo que te piden, sino que tener la capacidad de inmiscuirse en un proceso de manera global...Estar en sintonía completa con el trabajo que estoy haciendo” (MJP).

Fernando González, uno de los maestros de teatro en Chile, comenta que ser profesional no tiene que ver con los estudios de tales y cuales partes, sino, con esa persona que vive del teatro y asume sus trabajos con gran propiedad: “es hacer bien las cosas, es ser profesional, y como uno lo hace bien, uno vive de lo que hace” (FG).

A lo que Infante, en relación a *Teatro de Chile* y su profesionalización, dice:

Queremos poder hacer teatro profesional, y con eso lo que queremos decir es queremos vivir de esto básicamente y queremos hacerlo en su máxima expresión técnica...ensayar lo que haya que ensayar, con los recursos necesarios, en términos de contenido que sea necesario, de manera estable. Todas esas cosas constituyen lo profesional para mí. (MI)

CAPITULO III:

CONCLUSIONES. BASES Y ESTRUCTURAS DE UN TRABAJO PROFESIONAL

El término profesional tiene su origen en la palabra “profesar”, del latín *pro-fateor*, que quiere decir “manifestar públicamente una actitud o saber”. Después de realizar esta investigación pude distinguir que hay un momento preciso en la historia en que el teatro pasa a integrar la estructura tradicional academicista mirado desde un punto de vista profesional. Es precisamente a partir del siglo XX donde empezaron a suceder una serie de acontecimientos y cambios a nivel social, artístico y político en Chile, que vinieron a revolucionar el teatro y su práctica, generando un estrecho vínculo con la “manifestación pública del saber teatral”. De esta manera puedo afirmar que la llegada del siglo XX fue radical en la relación: teatro y profesionalización.

Después de realizar un recorrido por la historia del teatro en Chile y analizar el trabajo de la compañía *Teatro de Chile*, como objeto de estudio, me atrevo a concluir ciertas estructuras propias pertenecientes al trabajo profesional teatral.¹⁸

Identifico la profesionalización teatral en Chile como un proceso dividido en dos áreas. Iré por partes.

Por un lado existiría la profesionalización teatral vista desde el lugar histórico, vale decir la evolución del teatro en cuanto a su ejecución, aprendizaje y enseñanza académica, con el **nacimiento del Teatro Experimental** de la Universidad de Chile el año **1941**, y por tanto su entrada a la Universidad y al academicismo. En esta área distingo la evolución técnica del oficio en cuanto a la profundidad de su estudio, y estructuración de la enseñanza y práctica estudiantil, definiéndolo como una profesión enseñada por profesionales del teatro que manifiestan públicamente su saber.

18 Véase mapa conceptual adjuntado en apéndice.

Sucede una suerte de evolución técnica y práctica; el teatro se enseña a través de diversas materias que producen una especificidad en la ejecución del oficio y por ende en su profesionalismo, mostrando un amplio conocimiento de lo que se realiza y convirtiéndose posible y aparentemente en un medio para ganarse la vida.

Se distinguen en el teatro distintas especialidades como actuación, dramaturgia, dirección, producción, diseño, etc., y en palabras de Andrea Zalmerón¹⁹, “sin gestor no hay proyecto, sin productor no hay producto, sin promotor no hay público y sin público no hay teatro”²⁰. Entonces, observo la importancia de los roles como fundamental a la hora de sostener profesionalmente esta disciplina.

Por lo mismo, percibo la profesionalización desde un lugar práctico, digamos el **modo de ejercer el oficio teatral**, que tiene que ver con cómo el artista ejecuta su trabajo, de qué manera lo realiza y sobre qué estrategias. Y en este sentido identifiqué dos maneras de llevarlo a cabo: el trabajo **individual** del actor y la **compañía** teatral.

19 Licenciada en actuación de Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA; ha sido actriz, asistente de dirección en teatro, cine y publicidad, productora, guionista y directora audiovisual.

20 [dehttp://escenario360.com/ser-actor-o-ser-teatrista-eh-ahi-el-dilema/](http://escenario360.com/ser-actor-o-ser-teatrista-eh-ahi-el-dilema/)

La compañía es entendida como una estructura colectiva donde sus integrantes comparten gustos y miradas sobre el teatro y su práctica, poniendo en escena sus ideas creativas y dando origen a diversos espectáculos. Esta estructura se sostiene como un trabajo en conjunto y puede llegar a funcionar hoy en día como una especie de empresa, como es el caso de nuestro objeto de estudio *Teatro de Chile*.

Teatro de Chile, con los años y con la práctica de su oficio, ha ido desplegando una estructura de trabajo que se ha profesionalizado cada vez mas. Así como el teatro evoluciona, también lo hace el sistema económico, naciendo entidades que integran el arte al mercado como las industrias culturales. Estas plataformas económicas culturales, difunden el arte y lo sitúan bajo una economía de libre mercado, favoreciendo su sustentabilidad.

Desde esta segunda área, o modo de ejercer el oficio teatral, he decidido dividirlo en dos espacios: el **Funcionamiento Administrativo** y el **Funcionamiento Artístico y Ético**.

Dentro del primero —que se refiere a las estructuras de organización necesarias para realizar el oficio teatral de manera profesional—, distingo la **Dimensión Interna** y la **Dimensión Externa**. La primera, y como ya se

describió en el Capítulo 2, tiene que ver con la compañía y el modelo empresarial con que desarrollan su trabajo: *administración, Infraestructura, Extensión y Creación*. La segunda, la dimensión externa, tiene que ver con los financiamientos que necesita la compañía para subsistir, identificando tres áreas: *privada, independiente y Estatal*.

En *Teatro de Chile*, Fitam es el principal responsable del área *privada* responsabilizándose por las co-producciones nacionales y las internacionales. En cambio; en cuanto al área *Independiente*, lo primordial son las ventas de funciones o ventas en verde, y por último en el área *Estatal* recae principalmente Fondart–*Fondo Nacional de Desarrollo Artístico*.

El Funcionamiento Administrativo, descrito en los párrafos anteriores, es una de las dos áreas que se desprende a partir del modo de ejercer el oficio teatral. La otra área es el **Funcionamiento Artístico o Ético**, que dice relación con cómo se afronta el oficio teatral en la práctica.

En esta otra área, y a partir de lo investigado, puedo concluir conceptos como; rigor, compromiso, estudio, cohesión y amor, entre otros, y las metodologías de trabajo – que parecieran compartirse con *Creación* – donde el training, la puntualidad y la investigación, adquieren un rol fundamental,

enmarcándose dentro de la práctica y del cómo llevan a cabo su trabajo de la mejor manera posible.

Todos estos conceptos son fundamentales a la hora de ejercer la práctica teatral de manera profesional.

Teatro de Chile aún no puede vivir económicamente de su trabajo teatral, sin embargo distingo un punto fundamental que los une y mantiene unidos, y es su vocación por el teatro, por querer estar juntos, por la pasión y cohesión que logran como grupo. A pesar de lo subjetivo e intangible de estos conceptos, creo que configuran y forman parte imprescindible de la profesionalización del teatro y de lo que sería un teatro profesional en Chile y en cualquier parte del mundo.

Por otro lado, es interesante el contexto actual en que se encuentra el teatro en Chile. El problema de los cierres de salas (*Teatro del Puente, La Memoria, La Palabra, etc.*) hace pensar en cómo se vive hoy en día del teatro, por ende ¿puedo ser un profesional del teatro actualmente? Las políticas culturales, las empresas y fundaciones privadas que abastecerían el arte, aún son un panorama inhóspito para el sustento artístico y económico del teatro. Por lo tanto, el hecho de asumir el oficio teatral como un trabajo profesional es

complejo y casi revolucionario. El arte pareciera no estar dentro de las políticas de mercado, y si lo está son muy selectos los grupos a los que involucra. Entonces, ¿qué hacen el resto de los artistas? ¿Cómo subsisten? ¿Cuánto tiempo pasará para que estas condiciones cambien?

Pareciera ser que la respuesta a estos cuestionamientos es: el trabajo. La labor realizada con amor, seriedad, compromiso y pasión genera un objetivo conjunto y por lo mismo: organización. El trabajo se organiza y conseguimos profesar o manifestar públicamente una actitud o saber. Y como pudimos observar a lo largo de la investigación el concepto de organización es radical, por lo tanto la estructura organizativa llamada compañía conforma hoy en día como un soporte esencial para poder vivir del teatro.

Por otro lado, habiendo distinguido el vínculo existente entre arte y libre mercado e las industrias culturales, me resulta evidente que el artista debe saber ocupar estas plataformas a su favor. Hay que mirar estos recursos como los encargados de alimentar la profesionalización teatral –entendiendo las insuficientes políticas culturales –, así como también son de suma importancia las Audiencias, quienes hacen valer nuestra labor, y a quienes debemos un trabajo profesional con el fin de generar cada vez mas publico objetivo.

Por otro lado, el espacio físico de trabajo –por ejemplo la sala que tiene *Teatro de Chile* en Estación Mapocho–, parece ser imprescindible para la profesionalización teatral. Un lugar que constituye en la praxis al artista y a un colectivo, ayudando al establecimiento y desarrollo de la compañía; tanto administrativa como artísticamente, combatiendo el problema de la transitoriedad de los grupos.

Finalmente y cerrando el trabajo de investigación, varios conceptos mencionados en esta tesis, son producto del tiempo y de la práctica; del cómo ejecuto el oficio teatral. Actualmente en nuestro país, pareciera ser que las políticas culturales no van de la mano con el objetivo de la profesionalización teatral, pero asumiendo que no hay certeza de cuándo cambiará dicha situación, percibo que lo más importante y necesario para generar un teatro profesional y ser un profesional de este arte es hacerlo de verdad, con disciplina, pasión, amor, calidad y exigencia; generando productos artísticos de primer nivel destinados a la comunidad que ayuden a gestar una audiencia estable, lo que, sin duda, hará que el teatro se introduzca cada vez más en la sociedad haciéndose vital y necesario, pudiendo algún día vivir de nuestra profesión que tanto amamos.

BIBLIOGRAFÍA

Libro

ADORNO Theodor y HORKHEIMER Marx. (1994 [1944]). La Industria Cultural. *Dialéctica de la Ilustración*. Barcelona: Trotta

BAJTÍN Mijail. (1995). Arte y responsabilidad. *Estética de la Creación Verbal*. México: Siglo XXI.

BENJAMIN Walter. (2003 [1936]). *La obra de Arte en la era de la Reproductibilidad Técnica*. México: Itaca.

CASTEDO-ELLERMAN Elena. (1982). *El Teatro Chileno de mediados del siglo XX*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

CORREA Sofía. (2001). Apagón Cultural. *Historia del Siglo XX Chileno: Balance paradójico*. Santiago de Chile: Sudamericana.

CASARES Julio.(1981). *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

HURTADO María de la Luz. (2010). Prólogo. *Chile Actúa: Teatro Chileno. Tiempos de gloria (1949-1969)*. Santiago de Chile: Programa de investigación y archivos de la Escena Teatral UC.

Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. 2007 Larousse Editorial, S.L.

FISCHER Virginia. (1985). *Tres Hombres de Teatro*. Santiago de Chile: Nacimiento.

FRONTAURA Rafael. (1957). *Trasnochadas. Recuerdos, anécdotas, crónicas y versos escritos en diversos países y épocas diferentes que van desde 1920 hasta 1955*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

JOUVET Luís. “Carta al Teatro Experimental” 13 de Septiembre de 1945. En, *Huellas y Trayectorias*, Luis Pradenas. Santiago, Chile: LOM. Pág. 291

Documento de Diagnostico y Objetivos, para una Práctica de Fomento del Teatro. (2009-2010)Santiago, Chile: Gobierno Nacional de la Cultura y las Artes.

LILLO Jorge. (1963). *Al Actor Actual. Dos Generaciones del Teatro Chileno*. Santiago de Chile: Bolivar.

PIGA Domingo.(2001). *Teatro Experimental de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile: Universitaria.

PIÑA Juan Andrés (1992). Prólogo. *Teatro Chileno Contemporáneo, Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

PRADENAS Luis. (2006). *Teatro en Chile: Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago de Chile: LOM.

ROJO Grinor. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Madrid, España: Michay.

STANISLAVSKY Konstantín (1994). *Ética y disciplina, metodo de acciones físicas*. Ciudad de México: Grupo editorial Gaceta, S.A.

VALENZUELA Rolando. (1979). *La Formación del Actor en el Departamento de Artes de la Representación*. (Tesis de Título publicada)Universidad de Chile, Santiago de Chile.

VAN DIEST Camila y CARVAJAL Fernanda. (2009). *Nomadismos y ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago de Chile: Cuartopropio.

VILLALOBOS Sergio. (1976). *Historia de Chile*. Santiago, Chile: Universitaria.

URZÚA ROJAS Adolfo. (1900). *El arte de la Declamación*. Santiago, Chile: La Prensa.

WILLIAMS Raymond. (1994). *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Paidós.

Webgrafía

DE LA SOTTA Mario. (1955). *¿Hubo Alguna vez teatro Universitario en Valparaíso?*

Recuperado de

<http://arpa.ucv.cl/archivum4/historia%20regional%20y%20patrimonial/%BFhubo%20alguna%20vez%20teatro...m.naudon.pdf>

TORRES Damaris. (Abril de 2013). *¿Porqué se cierran teatros en Chile?*. En Diario Uchile.

Recuperado de <http://radio.uchile.cl/noticias/206121/>

SALMERÓN Andrea. (Junio de 2013). *Ser actor o ser teatrista, he ahí el dilema*.

Recuperado de <http://escenario360.com/ser-actor-o-ser-teatrista-eh-ahi-el-dilema/>

<http://etimologias.dechile.net/latin/>

R.A.E. Real academia Española Web, recuperado en <http://www.rae.es/>

Entrevistas

Manuela Infante integrante de *Teatro de Chile*, 9 de enero de 2013

Juan Pablo Peragallo integrante de *Teatro de Chile*, 14 de enero 2013

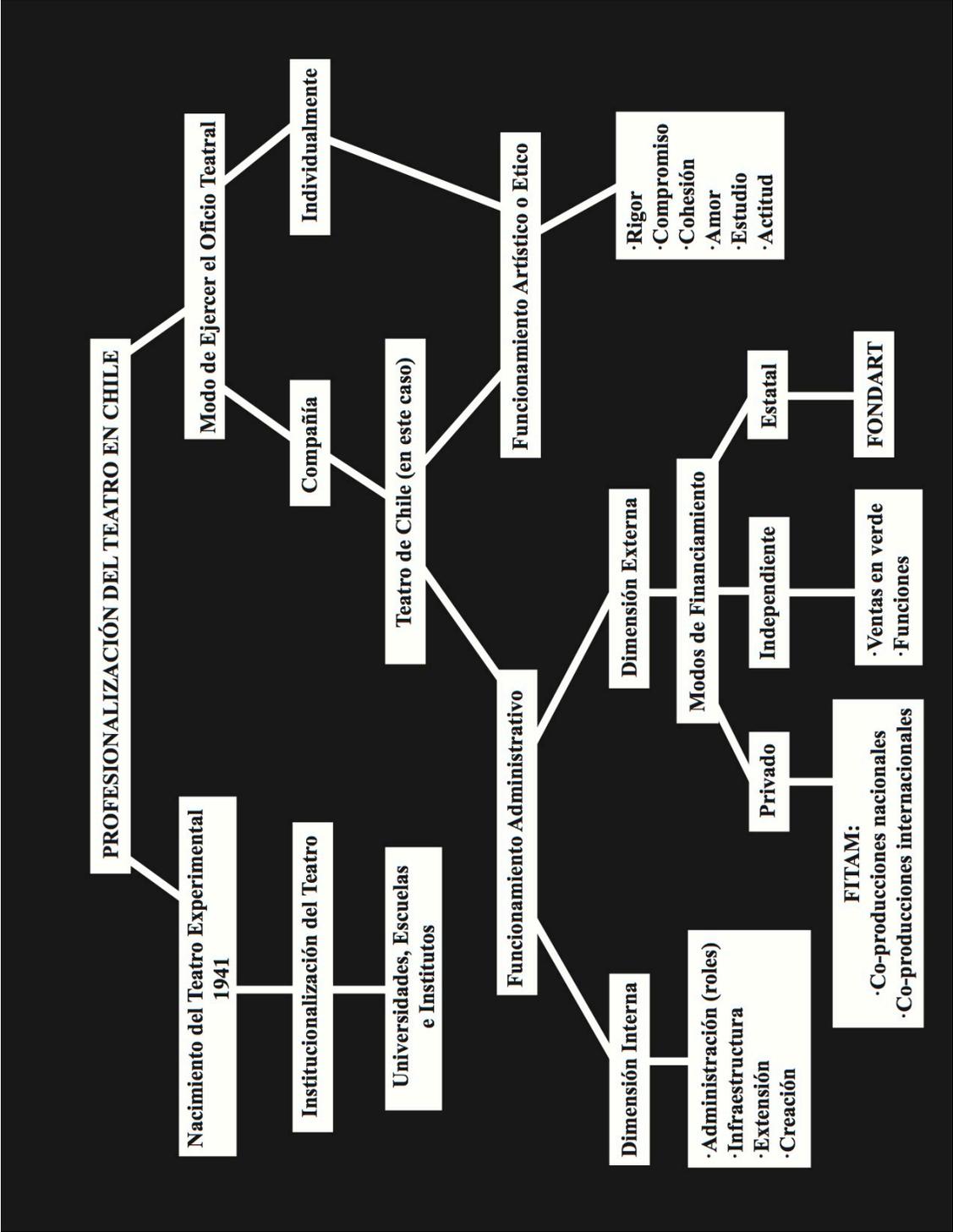
María José Parga integrante de *Teatro de Chile*, 14 de enero 2013

Fernando González, director y pedagogo. 11 de enero 2013

ANEXO 1

A continuación se presenta el mapa conceptual “Profesionalización del teatro en Chile”, que se enmarca en la parte de las conclusiones de esta tesis.

En este mapa se encuentran aquellos elementos que pudimos identificar y desprender a partir de lo investigado, generando un esquema personal. Es importante destacar que dicho mapa fue realizado a partir de la información y que no tiene precedente alguno, lo que también significa que no es ningún dogma, pero si un ordenamiento del material concluido y recopilado.



ANEXO 2

Este segundo anexo y final, consta de las entrevistas realizadas en enero del 2013 a algunos de los integrantes de la compañía *Teatro de Chile*, y al profesor, director y maestro de teatro Fernando González Mardones.

8.1. Entrevista a Manuela Infante integrante de *Teatro de Chile*, 9 de enero de 2013

- ¿Cómo funciona la compañía *Teatro de Chile*? ¿Qué estructura de trabajo tienen?

Nosotros tuvimos un Fondart Bicentenario, después del 2007, de fortalecimiento de elencos estables. Ese fue un fondo que duró dos años que tenía como objetivo profesionalizar compañías. Es una línea que duró el tiempo que duró el bicentenario, dos o tres años, que ya no está y debería volver, porque es fantástico. Es un fondo que apoya el fortalecimiento de la gestión de la compañía, tú mandas un proyecto con actividades para dos años, pero en el fondo como es un plan de gestión tiene como líneas estratégicas. Por ejemplo nosotros queremos desarrollarnos en las siguientes áreas: infraestructura -teníamos nosotros-, creación, extensión. De repente yo debería mandarte eso, es un libracó, le llamamos la biblia. Son líneas estratégicas definidas por área, y esas áreas y esas líneas se desglosan en actividades durante esos dos años, que es lo que vamos a volver a hacer ahora en marzo, tirar líneas para dos años, que es lo que las empresas hacen. Entonces ese bicentenario estructuró el trabajo así para los dos años, eso como una de las grandes cosas. Y ese bicentenario también nos obligó a elaborar una estructura interna de gestión. Entonces más que interno-externo, yo creo que la compañía tiene dos capas, en el sentido que cada uno tiene un rol en la empresa, y cada uno tiene un rol artístico, y esas son dos cosas distintas, que todos juegan como doble cara. Entonces en el organigrama de gestión (porque nosotros además somos una sociedad anónima) entonces tenemos que tener un gerente, un contador, un abogado. Eso está repartido de la siguiente manera, somos siete no más: la María José Parga es la gerente general, yo soy Director Artístico, Cristián Carvajal es administración económica (ministro de hacienda le decimos nosotros), Héctor Morales es Producción, la Nicole Senerman es Comunicaciones, Claudia Yolín es Infraestructura y espacio físico, Juan Pablo Peragallo es el encargado de la sala.

La sala en este plan de gestión, como funciona este organigrama, la Cote Parga que es gerente general, recibe toda la información y reparte el trabajo, a los distintos departamentos que somos nosotros. Ahí hay una línea más que es internacional, que lo hace FITAM por nosotros, en el fondo nosotros nos relacionamos con FITAM, y este está a cargo de nuestra gestión internacional. Eso es un contrato que tiene dos años y es un contrato que nosotros hacemos con FITAM por obra, no es que sea nuestro manager internacional persé, sino que con las obras que estamos circulando, que es *Cristo*, *Ernesto*, el trabajo nuevo que viene ahora, la gestión internacional de esas obras es de ellos y eso sí es un acuerdo que tenemos con ellos.

Entonces estas líneas eran: Internacionalización, extensión, creación e infraestructura - que es la sala- e investigación. Entonces todos los integrantes trabajan en esas áreas y con una reunión de coordinación y de pauta semanal, se cruza todo lo que hay que cruzar ahí, y la gracia es que cuando tienes un plan de producción de 2 años, es que puedes planificar con mucha anticipación. Nosotros además de todas las platas que nos entran de venta de función de gira, siempre hay un “uno” más que es la compañía que son como utilidades, entonces la compañía tiene una cuenta corriente de plata que se puede usar. Ahora, ese es un fondo que se llena y se gasta y se vuelve a llenar, o sea es un desastre. O sea no es un desastre, es súper ordenado para ser una compañía de teatro, pero igual no es como un flujo de caja de un empresa con el que tu le pagas sueldo a la gente. Nosotros pagamos sueldos en la medida en que haya un Fondart, una co-producción.

- ¿Todavía no llegan al momento en que se puedan pagar sueldos, con plata que se esté generando plata constantemente?

Sí, se está generando todo el rato plata, la cuenta nunca está en cero, pero esa cuenta no es capaz de pagarle un sueldo a los siete todos los meses.

Bueno, lo otro que hacía ese Fondart Bicentenario era pagar sueldos por dos años, lo que te permitía era descomprimir un poco el tiempo, no tener que trabajar todo el día en miles de cosas y llegar a ensayo en la noche, sino que podías dejar media jornada para esta pega. Porque ese organigrama que te cuento yo, una cosa es decirlo y otra es que funcione, que funcione es muchos meses de adaptación, uno no sabe cómo trabajar, qué correo le tengo que mandar a quién. O sea, aprender a ser una empresa que funciona es una cosa muy difícil, realmente muy difícil.

Entonces internacionalización lo está haciendo FITAM y efectivamente está funcionando; creación lo podemos hablar en un segundo más; infraestructura que es la sala, nosotros a ese bicentenario postulamos con el compromiso de Estación Mapocho de arrendarnos una sala en el tercer piso que estaba abierta. Nosotros postulamos al Bicentenario diciendo “nos van a arrendar esta sala, pero nosotros la tenemos que *infra estructurar*”. Lo que nosotros hicimos con la plata del Bicentenario fue cerrar la sala, aislarla de sonido y equiparla con todo, con focos con parrilla, con gradería, con todo. Eso auspiciado por Fondart, y pagamos como un año y medio de sala y de bodega, pero lo que pasó es que le pusimos tanta plata a la sala que llego un momento en que nosotros le dijimos a la estación “nosotros esta sala la *infra estructuramos* entera y la queremos convertir en sala de teatro que se programa y estamos dispuestos a ofrecernos hacernos cargo de la sala, de la gestión de la sala, de que se programen obras, de que hayan talleres, de que hayan actividades, pero a cambio de que esta sala sea nuestra a como dato, que no tengamos que pagar más arriendo ni bodega ni nada”. Y eso es un contrato que tenemos con la estación por cinco años. Pero es renovable. Entonces lo que estamos haciendo nosotros ahora que la sala está recién terminada es que con el estreno de la obra nueva que es en Mayo, se va a empezar a programar con obras de compañías que a nosotros nos interesen. Ahí hay que definir una línea curatorial de la sala.

- ¿Y eso administrado por ustedes?

Sí.

Más algunas actividades que ya estamos empezando a hacer que son cosas más chicas. Tenemos una cosa del ping-pong, que es un deporte de *Multicancha*, que lo estamos convirtiendo en un deporte, que es alguna manera de que el espacio empiece a estar, que la gente venga a tontear, pero que venga. La Coté hace hartos talleres en la sala también. Entonces el tema de la infraestructura ha sido un aspecto bien importante de los últimos dos años. Por que en algún momento dijimos “un paso súper importante en la profesionalización es tener un espacio, tener una bodega que es una cosa fundamental y tener un espacio donde podamos trabajar, que no tengamos que estarnos moviendo, donde las reuniones puedan ser ahí, que todo nuestro material esté ahí”. Yo siento que ese es un elemento súper importante y la estación es el único lugar (un poco) que tiene eso. El GAM prometió residencias en algún momento para las compañías, recuerdo yo. Nosotros antes fuimos residentes de Matucana 100, que no era nada, nunca había espacio para ensayar, bodega, nada; para *Multicancha* nos pasaron dos millones.

Y lo creativo funciona a propuestas, viene alguien de adentro y dice “quiero hacer esto”. En general he sido yo y Juan, y más yo que Juan. Pero también es porque la compañía partió siendo algo que yo hacía, mira tengo una obra hagámosla, y yo no sólo era dirección artística, era producción, era plata, era la relacionadora con FITAM. Entonces una de las cosas fundamentales que hicimos cuando empezamos el proceso como de profesionalizar el grupo fue diversificar las tareas, no sólo en cuanto a la gestión, como que yo por ejemplo no hablo de plata con nadie, eso lo hace Cristián y yo no tengo idea, y la gracia es que los interlocutores ya lo saben, FITAM, el GAM, el Consejo. Ya cacha la gente como es la estructura, ya saben con quién ir. Pero también hubo un movimiento interno que dijo “no queremos ser”; me acuerdo que el ejemplo siempre era *El Gran Circo Teatro*, en el sentido que se muere el Andrés y desaparece. Queremos ser una institución independiente que tú seas la cabeza ahora; y también había harto impulso de producir cosas, otra gente la Nico, el Héctor, Juan. Entonces ahí también habían hartas conversaciones que apuntaban hacia ese modelo, que en el fondo es cualquiera puede proponer un trabajo, aunque lo siga haciendo yo, pero cambia decirlo, y que ese espacio esté abierto, y el espacio de la sala es para los miembros de la compañía, un espacio que lo pueden usar para cualquier cosa, yo ensayo la banda acá, entiendes.

- ¿En cuanto a financiamiento y estrategia económica, cuál es su plan?

El plan... Yo creo uno va a estar siempre sujeto al estado. Nosotros siempre hemos trabajado con Fondart. Bueno, ahora acá últimamente se ha abierto el tema de las co-producciones para nosotros. Primero con FITAM, que en el fondo es ir hacia ellos con un proyecto o que ellos llaman y digan “qué tienen, queremos producir algo con ustedes”. Y ahí uno produce una obra con plata de FITAM, generalmente siempre es una co-producción

con FITAM, porque teatro de Chile, pone siempre los equipos y FITAM paga los sueldos por ejemplo.

Y ahora estamos empezando a asociar otro fondo, estamos conversando ahora lo nuevo con el festival de Buenos Aires, ese es un modelo que es difícil llegar ahí porque tienen que conocer a la gente de afuera, que es donde hay más plata, pero ese es un modelo que estamos empezando a practicar y que yo creo que es bien sólido, y que es juntar co-productores, en el fondo el Festival Santiago a Mil, más el Festival de Buenos Aires más si quieres un tercero, juntan plata entre ellos dos y son los dos dueños de tu obra, y tú tienes que estrenar acá y allá, y uno arma un contrato de cuanto es FITAM dueño de la obra y cuanto porcentaje gana siempre que se da, y ahí cae la cláusula nosotros somos los dueños exclusivos y movedores internacionales de la obra. Ahora, el problema con eso es que la obra no es del todo tuya, o sea, yo no puedo tener una conversación con un productor sin que el FITAM se entere, está en mi contrato. Si yo tengo una conversación con alguien que quiere hacer la obra en alguna parte, tengo dos días para avisarle a FITAM. Entonces igual FITAM te tiene un poco de los cocos. Igual nuestros contratos de distintas obras son distintos. Un co-productor corta un porcentaje respecto de lo que pone, o sea si pones un diez por ciento de la plata, no puedes esperar un cuarenta de ganancia.

Ese es un nuevo modo de financiamiento que se está instalando para nosotros, y de hecho ese es el modelo de financiamiento europeo, así se produce: el *Festival de Avignon* junto con el *Festival de Edimburgo*, más el de Nueva York le pagan a Castelucy para que monte, los tres le financian la obra y la *premiere* europea es en Italia y ahí se reparten los estrenos.

- ¿Y Fondart ya no?

Sí, estamos postulando uno ahora, por eso te digo, yo creo que Fondart siempre va a estar pero este es otro modelo que se levanta. Y también está la venta internacional, que igual paga. Ahora, nosotros con FITAM hemos diseñado un modelo que queremos que funcione, pero todavía no hemos tenido la chance que es venta en verde. Que es que en el fondo tú a un productor internacional le vendes la obra antes que esté hecha y el loco la paga, y con la plata que paga por la función tú produces la obra, y después vas y nadie te paga nada. A mí me lo propuso la Barattini de FITAM. El problema es que también un productor que te quiera comprar el trabajo en verde tiene que haber visto algo antes que le gustó, tiene que haber una plataforma de confianza igual.

- ¿Qué aspectos identificas dentro de lo que significa ser un profesional del teatro?

No sé, yo tengo sentimientos encontrados con lo de ser un artista profesional, en el sentido de que hay algo medio acomodado en el ser un profesional, yo sé que es siempre lo que queremos, queremos poder hacer teatro profesional y con eso lo que queremos decir es queremos vivir de esto básicamente y queremos hacerlo en su máxima expresión técnica. Creo que decir profesional se refiere a eso, ensayar lo que haya que ensayar, con los

recursos necesarios, en términos de contenidos que sea necesario, de manera estable, todas esas cosas constituyen profesional para mí. Ahora, últimamente yo tengo una pequeña pelea interna con la cosa de profesional porque siento que está muy profesional el teatro chileno, en el sentido que está como, sobre todo con esta estructura FITAM que tenemos, que es como la teta de todos los huevones, estamos todos (no todos, mentira, estoy hablando de un grupete, como de gente más estable, que trabaja de manera más profesional, o sea ya no tan emergente). Se establece una suerte de comunidad que es rara, quizá lo que estoy diciendo no tiene mucha cabeza, no le he puesto mucha cabeza, pero es una sensación de que nos hemos profesionalizado pero al mismo tiempo nos hemos convertido en un mercado, en una industria, y ser una industria necesariamente nos pone en el lugar de ser productores de un servicio y se pierden ciertos roces, que son necesarios para el arte, roces en el sentido de que, no quiero decir “no tengo ni uno entonces tengo que aperrar” y saco cosas, entiendes, porque que lata tener que hacer las cosas así. Pero si creo que lo que se ha perdido es el sentido de comunidad artística, entre los artistas, porque en el fondo lo que tienes es gente produciendo obras para el FITAM, o con plata del FITAM o con plata del Fondart, y todos producimos y damos nuestra obrita en distintas salas. La cosa se ha puesto un poco cómoda, junto con profesional, y creo yo que tiene que ver con eso, porque en la medida que se ha hecho posible, porque Chile tiene más plata, porque el gobierno anterior y este se han dedicado a fortalecer el soporte a la cultura porque quieren producir una industria. Hemos respondido impecablemente con nuestros productos pero se pierden las redes de soporte entre los artistas, cuando antes había que hacer vacas entre compañías o prestarse las salas, ahora yo siento que tienes como caballos corriendo por separado, que es lo que produce un mercado, produce una competencia aislada, o sea, si tú piensas las compañías que viajan, es muy raro, la carrera internacional también es loca. Eso que pasa en FITAM, quien agarra al programador, quien logra una invitación para afuera. Como que siento que hay algo en la profesionalización o en esta producción de esta industria, nos ha puesto a mirar más para adelante en la personal, que para el lado. Eso es todo. Y me parece raro que un medio artístico no tenga una trama transversal, o sea, piensa tú hasta antes del libre mercado haciéndose dueño del arte, las cosas pasaban por corrientes, manifiestos de grupos, de cincuenta artistas “nosotros creemos que el teatro tiene que ser azul”, “nosotros creemos que tiene que ser rojo”. Eso no lo tienes, tienes puros creadores que ni se maltratan, porque por último antes tenías al Ramón Griffero que despedazaba al Alfredo Castro porque encontraba que su cosa era una mierda, por último ese tipo de roce. Lo que ahora tienes son como artistas relativamente contentos, diría yo, porque están relativamente financiados, pueden vivir, y poco diálogo transversal, ya sea para ayudarse o para criticarse. Yo trataría de distinguir cómo podríamos distinguir profesionalización de convertirse puramente en un mercado, en un productor de productos, de estas obras. Cómo distinguir “queremos ser profesionales” de “queremos ser una industria igual a una industria de helados” ¡Algo tiene que ser distinto ahí! Entonces yo entiendo el concepto de profesional en el sentido de que queremos hacer lo que hacemos al máximo de la calidad y para eso no queremos tener otro trabajo, para poder trabajar en esto queremos poder tener los recursos y los medios para poder hacer lo que imaginamos en su máximo potencial, y hasta dónde llega, y de ahí para adelante que de la idea de profesionalización empieza a tener que ver

con un producto... además es complejo, porque es un momento delicado, o sea obvio que en la cabeza del ministro y del presidente lo que nosotros somos es imagen país. O sea cualquier país desarrollado tiene que tener un medio artístico taquillero y visible afuera, tiene que ver con eso, entiendes.

Entonces también lo que a mí me pasa, o sea, mi impulso ha sido (y por eso la sala es tan importante), o sea, en la medida en que esta profesionalización ocurre y hay más plata y hay más recurso y hay más viaje etc. cómo trabajamos en fortalecimiento de lo otro, cómo nosotros ofrecemos esta sala para que sea un espacio para que venga la gente a mostrar sus trabajos, independiente del mercado, y ahí en ese sentido hay una ley de la sala, que ojalá el cincuenta por ciento de las actividades sean gratuitas, que haya cosas dedicadas sólo a los artistas, como “hoy día puras muestras de trabajo en proceso”, como para generar... Pero creo que una cosa no puede ir en desmedro de la otra, que hay un riesgo ahí, que nos agarre la empresa.

- De todas maneras eso es tan actual hoy como hace sesenta años, porque las industrias culturales existen desde los 40' en nuestro país. Quizá lo que hay que hacer es encontrar el equilibrio entre el arte y la industria...

Lo que yo veo a mi alrededor, en mis pares, digamos en mi generación, el Plana, Guillermo, el Diego, no sé, es eso, un extraño aburguesamiento creativo, y pasa otra cosa: que uno se sujeta a los tiempos y eso es súper complicado y es otra cosa que yo he discutido mucho con FITAM: cómo el mercado empieza a exigir en términos de tiempo. “Te vamos a dar plata pero...”, “buena onda y todo pero no, vamos a ensayar ocho meses”, “pero cómo van a ensayar ocho meses, esa cosa vale toda esta plata, háganlo en tres”, “pero cómo en tres”, “pero si este otro monta las obras en tres”.

Por eso te digo cuando uno habla del término profesional, uno lo puede aplicar al profesional del arte, pero uno debe saber primero que eso es nuevo. O sea, que los artistas vayamos a la universidad, esa es una cosa nueva, y que seamos profesionales como insertos en la sociedad es una cosa nueva, si siempre los artistas han sido unos marginales de mierda. Y eso yo creo que es parte del estatus, entonces es muy fuerte convertirse en este ente funcional a la sociedad, que gana de eso y produce, como que hay algo ahí que no me termina por cuadrar. Entonces si vamos a hablar de profesionalización tenemos que hacernos cargo de esos roces, de esas rarezas. ¿Ser profesional del arte igual es una cosa media rara?, entiendes.

Ponte tú los deportistas. Las olimpiadas siempre han tenido una cosa muy bonita, porque tú tienes que ser bueno. Ahora ya no funciona así porque están las marcas, pero cuando nacieron las olimpiadas y toda su primera etapa, el deportista tenía que ser no profesional, porque en el fondo dignificaba su hacer deportivo el que no ganara plata por hacerlo. O sea un deportista profesional, era un tipo más charcha que un deportista amateur y el que competía en las olimpiadas tenía que ser un deportista amateur entiendes, por la misma razón que no se gana plata en las olimpiadas, tú no ganas un premio como cuando ganas un torneo normal.

Esto lo estudiamos cuando hicimos *Multicancha*, la historia del deporte, y me llamó mucho la atención que desde la época de los griegos y a la vuelta de los juegos olímpicos como en los 40', todavía existía el concepto de que era más digno, como que enaltecía la práctica, el hecho de que no fuera por plata, como amateur en ese sentido, sino que fueras un tipo cualquiera, si igual eras el más seco de todos, pero que no lo estuvieras haciendo por plata. No significa que nosotros tengamos que hacer las cosas por el honor o por el amor al arte, pero creo que hay algo ahí. Ahora todo esto que te digo son puras conversaciones internas, porque yo en mi quehacer el camino que sigo es hacia lo otro, obviamente tener plata poder vivir de la cuestión, pero me surgen todas esas dudas a partir de eso.

- Leí una entrevista del 2007 donde Peragallo decía que lo que le gustaría es tener un sueldo para vivir, trabajar artísticamente en la compañía y entregar un aporte cultural a través de la labor de extensión, permitiendo la cohesión del grupo. ¿Han logrado esto? ¿Cómo ha seguido el desarrollo de *Teatro de Chile* desde el 2007?

Yo creo que todo pasó, menos tener un sueldo para vivir, o sea, igual vivimos de la compañía pero no en un cien por ciento. Todos trabajamos en otras cosas, pero todos recibimos un porcentaje de nuestro sueldo, aunque no sé, porque unos ganan más que otros, por sus otras cosas. Pero nadie trabaja gratis en esta compañía, hace tiempo ya.

- ¿Eso fue una decisión que tomaron en algún minuto?

No sé, porque si llegara el momento que hubiera que trabajar gratis, ahora quizá no... No fue una decisión, fue algo que pasó naturalmente yo creo.

- Claro, porque ustedes siempre trabajaron con Fondart, estaban auspiciados.

Claro, pero el Fondart de *Prat* eran dos millones y eran siete meses, o sea, no sé cómo explicarte cuánto ganábamos, como mil pesos al día, entiendes. Pero ahora estamos en un punto en que si no hay, no sé, trescientos cincuenta mil pesos mensuales por ensayo, nos parece que no está bien, o que mejor parar, levantar la plata que necesitamos para hacerlo y hacerlo. Pero yo creo que la expectativa de Peragallo es despejarse de todo, tener la cabeza en lo que todos queremos, poder tener toda la cabeza y el tiempo para esto. Nosotros soñamos con que uno está acá todo el día y hacer gestiones de oficina y después ensayo y después almuerzo y como que esa es la fantasía que uno tiene, después hacer el taller, dedicarse sólo a eso. Yo creo que para que eso pasara uno tendría que tener un apoyo así tipo el de Ariane Mushkin o Sasha Balls que en el fondo el estado dice "le vamos a dar un soporte sólido anual, no hay duda que lo van a tener".

- ¿Y ustedes apuntan a eso igual, a que el gobierno los auspicie de ese modo?

No creo, no creo porque ya habría pasado, habría que hacer eso con la ex *Troppa*. Ahora no sé, porque como Chile tiene cada vez más plata, quizá podría llegar el momento... O sea, la Sacha Balls, el gobierno alemán le separó un pedazo de los fondos, es como si dijera Fondart tiene toda esta plata vamos a decidir que a tal compañía un siete por ciento de todos los años esa plata es suya, sin duda y para que hagan lo que estimen necesario. En el fondo es, y es otra cosa que este país tiene que hacer, es apoyo a la excelencia, o apoyo a los artistas que ya de alguna, no sé si están consagrados, pero demuestran de alguna manera que hay un trabajo que de todas maneras va a permanecer, que no hay ninguna duda. Porque a parte de ese fondo Bicentenario que duraba dos años y los Fondart de Excelencia que están sujeto a proyectos de creación. Pero en el fondo yo digo un fondo que no tenga que ver con un proyecto de creación necesariamente entiendes, si no que es como esta línea bicentenario de fortalecimiento de elencos estables, que es necesario creo yo como un área más del Fondart, como nacional, regional y de excelencia, o soporte a grupos.

- En cuanto a los procesos creativos ¿a veces sienten la obligación de hacer para no desaparecer o siempre existen ideas?

Siempre existen muchas ideas, ahora, también hay una parte que aprieta no sólo acá adentro si no afuera también, hay una parte que dice “¿ya pues y?”. El último año ha sido súper así, como “hasta cuándo vamos a ver *Cristo*” y también empiezan a apretar los que quieren poner la plata, FITAM dice “¿ya pues qué tienen?” y ahí nosotros somos súper duros en decir, mientras nosotros no tengamos algo. O sea esta obra que vamos a estrenar en Mayo, la vengo haciendo en pequeñas muestras en proceso hace un año y medio ya, primero en Alemania, otra muestra en Alemania, se llama *Zoológico*. Pero ya FITAM ya sabe. Hasta aquí siempre ha habido algo, porque también la cabeza de uno, a eso uno se dedica, para mí por lo menos funciona así, de cada obra sale la que sigue, no hay un lapsus y todo lo que no hay ahí es lo próximo que quieres hacer, o sea, tú dices esta obra es súper, ponte tú *Multicancha*, súper performativa, súper poco actuada, ya, ahí está el impulso de lo que sigue, que es hacer una cosa súper actoral, no sé. Entonces en ese sentido uno no se detiene mucho todavía, quizá llegue un momento en que sí, no sé. Pero ponte tú Guillermo, el otro día hablaba con él, y ahí te encuentras con alguien presionado de afuera... Y Guillermo produce dos obras por año, o sea produce un kilo, entiendes. Difícil.

8.2. Entrevista a Juan Pablo Peragallo integrante de *Teatro de Chile*, 14 de enero 2013

- ¿Cuál es tu rol en la compañía y que labores realizas?

En términos administrativos en este minuto me estoy haciendo cargo del tema de la sala de la compañía, soy como el que organiza un poco esa parte y se preocupa del aspecto, como del funcionamiento de la sala y que debiera -porque hasta el momento es algo que está partiendo, es una figura que recién está partiendo- y debiera ser yo me imagino que junto a la Manuela, que es la directora artística de la compañía, debiéramos ser los que generamos la programación de la sala, entiendes. Porque también nos entusiasma mucho el tema de la curatoría. En la curatoría hay una enorme capacidad de poder instalar discurso, entiendes, en lo curatorial, en la selección, es decir en este espacio durante este año vamos a tocar ciertos temas, por decir algo, entiendes, y los autores que vamos a presentar entonces van a estar vinculados a eso. Entonces ese espacio se ocupa como para hacer reflexiones, hacer preguntas, hacer afirmaciones o hipótesis o lo que se quiera en torno a eso. Entonces por el momento yo soy el que está a cargo de la sala de *Teatro de Chile* en el ámbito de funcionamiento y en el ámbito de su programación, eso es en términos más administrativos. En términos legales soy uno de los socios fundadores de la compañía y por lo tanto pertenezco a la sociedad anónima que es la razón social que tiene la compañía. Y ya como en la práctica, en el ámbito más de creación, trabajo como director y como actor. He dirigido tres montajes dentro de la compañía y en el resto de los montajes en casi todos he actuado. He dirigido *Rey Planta*, *Arturo* y *Berlín no es Tuyo*. *Berlín no es Tuyo* fue como un momento en que dijimos que había una especie de “lado b” de la compañía que estábamos haciendo, porque por un lado la Manuela estaba haciendo *Loros Negros* y yo estaba haciendo *Berlín no es Tuyo*. Lo hicimos parte de la compañía porque como que estábamos dentro de ese contexto de experimentación también en términos, como que uno no sólo experimenta con la escena, sino que también uno experimenta con las formas de producir teatro. Y ese trabajo lo mostramos en un ciclo que era un ciclo del Chato Moreno, donde estaba *La Amante Fascista*, *Berlín no es Tuyo* y *Loros Negros*, los tres son textos de él y lo mostramos ahí en el Teatro de la Palabra.

- Manuela me hablaba del Fondart Bicentenario que ganaron, como un hito en el desarrollo de la compañía, ya que los obligó a estructurar su trabajo a dos años y definir líneas mucho más agudas respecto a su estructura general. Entonces ¿cómo ves tú la evolución de su trabajo como compañía, desde sus inicios hasta ahora, en cuanto a su trabajo profesional?

O sea a ver, la evolución es evidente y ese diagnóstico que te da la Manuela yo concuerdo absolutamente. Siempre, desde *Prat*, hemos entregado trabajos como súper bien acabados, más allá de si a la gente le gusten o no le gusten los resultados, pero siempre han sido como productos artísticos de buena factura. Entonces creo que en ese sentido, hay una constante más que un crecimiento, en esa labor, entiendes, y que tiene que ver principalmente con la metodología de trabajo que nosotros hemos tenido desde un inicio. Desde que empezamos a trabajar en *Prat* hasta la fecha. Entonces con respecto a lo artístico yo me atrevería a decir que la profesionalización es una característica nuestra desde el principio.

En cuanto a nuestro funcionamiento como grupo efectivamente hemos podido avanzar en poder organizarnos en tener todas las áreas que tiene una empresa. A nosotros todavía, o a mi personalmente, me cuesta mencionar la compañía como una empresa, o las obras como un producto, u otras cosas más asociadas al tema de la sociedad de libre mercado, entiendes, porque el lugar de uno siempre lo ha tratado de mantener en un espacio distinto, entiendes, y así lo hemos logrado mantener. Jamás hemos pensado que estamos haciendo un producto, pero poco a poco he podido ir flexibilizando mi vocabulario para poder decir “sí, son productos artísticos” y que en el fondo para poder instalar un grupo y en el fondo que ese grupo de trabajo se pueda profesionalizar hay que rozar con las ideas de una empresa, entiendes. Y en ese sentido creo que hay muchos aspectos en los que hemos podido profundizar, en el sentido de todo el tema económico que Cristián Carvajal se ha hecho cargo de toda esa parte, en el tema comunicacional el Héctor se ha hecho cargo, todo el tema del servicio de página web que lo tiene la Nicol Senerman, la parte más administrativa que se hace cargo la María José justamente con la Manuela, yo ahora con el tema de la sala. Entonces como que a través del tiempo tenemos muchos más roles que simplemente ir y juntarse a ensayar. De hecho yo me atrevería a decir que la cantidad de tiempo que uno le destina al total, como que si uno tuviera esta cantidad de tiempo, hay periodos en que le gana mucho más el tema administrativo e incluso se transforma en un lugar mucho más constante entiendes, porque si no estamos ensayando, pero sí hay que igual seguir haciéndose cargo de la sala, igual voy a tener que seguir en contacto con la gente de Estación Mapocho, para ver ese tema. Entonces claro, como que a través de los años hemos podido organizarnos bien y creo que la compañía funciona, hemos podido profundizar bastante bien y estoy de acuerdo con la Manuela. Ahora, creo que es importante hacer ese alcance, lo que te decía al principio, porque creo que una cosa es el funcionamiento en términos administrativos que se puede ir profesionalizando, pero otra

cosa es entregar productos artísticos que responden a algo donde yo estoy viendo profesionales en este campo.

-¿Y eso con qué crees que tiene que ver?

Creo que eso puede tener que ver mucho con el tema de la disciplina y de la rigurosidad y de la metodología de trabajo, entiendes. Y creo que esa es una característica de la compañía que es inherente a quienes la componen, entiendes. Entonces por eso hago la diferencia, no sé si en un cien por ciento te podría decir que en la medida en que avanza y se profundiza en el tema administrativo los productos artísticos responden más a una naturaleza de producto profesional, no podría decirte que es una lógica, que avanzando en esto, esto otro también avanza. Creo que los mecanismos sobre los que nosotros logramos armar nuestras obras son distintos, porque funcionar como una compañía nos ha permitido tener la sala, haber tenido el Fondart Bicentenario nos permitió hacer gastos de inversión en cuanto a cosas técnicas que nos permiten tener un piso de cosas técnicas que es súper importante, entonces sin duda que hay una serie de beneficios, tener bodegas también para poder guardar la escenografía y no tener que regalarla porque no tienes donde guardarla. Entonces en cuanto al tema de funcionamiento el soporte para poder realizar los productos artísticos, la obra, es un soporte más cómodo, pero insisto, podríamos estar (de hecho hemos estado) súper incómodos y la calidad de los montajes no ha bajado, es la misma, te puede no gustar igual.

- Tú mencionas en una entrevista el año 2007, que te gustaría lograr tener un sueldo para vivir, y poder trabajar artísticamente en la compañía y generar un aporte cultural a través de una labor de extensión, permitiendo la cohesión del grupo.

Yo creo que ahí hay otro concepto que es la cohesión, pero insisto, la cohesión no es algo propio del tema administrativo, la cohesión ocurre también en la obra, entonces creo que no es fácil mantenerse como compañía en la escena teatral actual, creo que funcionar como compañía es estar en un lugar bien adverso, entiendes, y es un lugar bien adverso teniendo más capacidad administrativa y por lo tanto más elementos que facilitan las circunstancias para poder hacer tus creaciones o no, entiendes. Pero te lo digo también porque creo que a pesar de que funcionamos como una empresa, lamentablemente hasta el día de hoy no podemos vivir de las obras de teatro de *Teatro de Chile*, entonces por lo tanto todo el tiempo que nosotros le estamos dedicando a la compañía no se ajusta a los sueldos que se pueden generar desde ella, por lo tanto ahí hay un problema que a lo mejor es otro ámbito de crecimiento que tiene que ver con el tema económico. Claro, tenemos números positivos y tenemos una cuenta corriente de la compañía y tenemos de donde sacar plata si necesitamos pagar alguna cosa, y son pocas las compañías que están en esa situación y que la cuenta corriente sea la cuenta corriente de *Teatro de Chile*, entonces estamos en un lugar que es bien especial. Ahora, lo que a mí me hace ruido, y solamente por la investigación que estás haciendo tú, es decirte que de alguna manera con todo esto que tú estás diciendo

y tomándonos a nosotros como punto de estudio, porque a ti la compañía te arroja ciertos elementos que te dicen “sí ellos de alguna forma lo logran”, lo seguimos logrando mucho más por nuestra motivación y cohesión, por nuestra convicción, por nuestro amor. Porque con todos estos beneficios que nosotros tenemos, estas circunstancias que podríamos decir es un privilegio -ganado, pero es un privilegio- todavía no podemos vivir de esto, no estamos en esas condiciones todavía y es porque yo creo que hay un ámbito dentro de una empresa y es que funcione económicamente, que sea rentable, y *Teatro de Chile* no tiene números negativos, pero no es una empresa que en este minuto esté pudiendo pagar un sueldo fijo mes a mes a sus integrantes. Depende de los financiamientos, depende de la venta de funciones. Entonces qué pasa ahí, uno se empieza a enfrentar a ciertas ideas más comerciales: ¿tendremos que hacer lápices con nombre de la compañía?, ¿vendemos los afiche?, ¿hacemos poleras?, ¿ponemos una tienda con la dramaturgia de la Manuela y a otros que pueden ser interesantes y hacer una idea de café-librería? No sé como qué... Pero pareciera ser que uno tiene que inventar otro negocio para poder financiar económicamente a la compañía porque la venta de funciones, las temporadas, el ingreso de plata a través de concursos que uno se gana, hasta el momento no han sido lo suficiente. Entonces ahí hay una cuestión súper interesante, es súper interesante ese punto, ese lugar donde nosotros podemos sentir que no existe todavía el beneficio económico que necesitamos, pero lo que sí existe es nuestra cohesión y nuestras ganas de querer seguir juntos llevando el proyecto adelante.

Hemos tenido conversaciones ahora último como qué hacemos. El otro día pensábamos que no tenemos tiempo para nada, es como algo parecido, estamos en un lugar que se puede ver como un lugar súper privilegiado, tenemos muchas condiciones súper favorables pero no tenemos la plata, sino que tenemos que hacer miles de otras cosas y entonces no nos queda tiempo para poder trabajar. O sea, yo tengo tres o cuatro o cinco obras que he inventado en mi cabeza que no las he hecho, y ahora estoy con una última en mi cabeza y no sé si la voy a hacer porque no se si voy a tener tiempo, entiendes. Ahora, por qué yo no tengo el tiempo para decir “hagamos esta obra que tengo Carvajal, Coté, la Yolín diseña, Manuela si quieres participas de la dramaturgia” o qué sé yo, porque frente a la inmediatez de que hay un mes en que yo tengo que pagar una serie de cosas de mi vida tengo que, estoy un poco bajo presión de que tengo que producir plata por otros lados, entonces estas conversaciones nos han llevado a incluso pensar en que si uno se tiene que ir de Santiago e instalarse no se dónde y hacer una especie de comunidad no sé dónde. Uno, porque de esa manera abaratas los costos, porque claro la calidad de vida que te exige tener la ciudad, te exige por lo tanto que tengas que funcionar de cierta manera... Por lo tanto uno no solamente piensa el tema de la plata como “nos falta financiamiento” o “nos falta plata” o “la compañía no ha podido solventar los sueldos de sus integrantes”, sino que también uno piensa “qué pasa si esta compañía, así como funciona, se va a tal parte” y a lo mejor haciendo eso lo que produciría es que sus integrantes no tienen el nivel de gastos que tienen que tener en la ciudad. Son opciones, y por eso te digo que es súper interesante, porque de hecho que una compañía determinada tome una opción así, tan radical, instalaría un discurso ya solamente con esa opción. Nos haría pensar “oh sí, me he vuelto loco tratando de producir, producir, producir”, pero acá hay un grupo que puede seguir trayendo las obras

a Santiago o pueden seguir haciendo todo lo que hacen. Lo que pasa es que los tipos bajaron los puestos, los puestos de sus integrantes, y que se piense que a lo mejor que una compañía pueda ofrecerle eso a su grupo de personas es algo interesante, es algo políticamente interesante, es súper potente, algo en términos humanos súper bello también, entiendes. Pero por el momento es sólo teoría, es una de las conversaciones que hemos tenido entre medio de hacer las obras, pero claro, la gran deuda que tiene *Teatro de Chile* con sus integrantes, o las frustraciones que no se han podido resolver, es tener una independencia económica.

- ¿Igual siempre van avanzando en ese ámbito o no?

Sí, o sea, nuestra gestión nos ha permitido por ejemplo que podamos, no hacerle el quite, porque uno siempre tiene que postular a Fondart igual, pero generar otros espacios de dónde poder conseguir financiamiento para los proyectos. No sé, como las ventas en verde de las obras, el tema de la internacionalización de los productos de la compañía de las obras, es generar un mercado distinto y por lo tanto ahí puede haber un ingreso más seguro. Pero precisamente, no sé, como que decirte que sí que ha ido avanzando, mi sensación es que sí. Pero es tal cual como es para mí semestre a semestre con mis otros trabajos. Yo te podría decir que a mí, como docente que es en el espacio donde yo me he desarrollado además de director e integrante de la compañía, semestre a semestre yo no sé qué es lo que vaya a pasar, pero sí efectivamente el semestre pasado tuve más clases que el anterior y más clases que el ante anterior, o tuve clases mejor remuneradas y las condiciones de trabajo son mejores que las de antes y así. Pero eso no significa que yo el segundo semestre vaya a pensar que hay un soporte económico que lo está logrando sujetar a uno, entiendes. Entonces efectivamente con la compañía pasa lo mismo, se va moviendo, va entrando más plata a la compañía, podríamos decir que hemos logrado tener una cuenta corriente, podemos decir que no es una cuenta para nada abultada, yo creo que en este minuto yo tengo dudas de si en marzo quedamos en cero con los gastos que tenemos que hacer con el nuevo proyecto y todo, a lo mejor me estoy equivocando, como cuando digo “en este semestre no sé qué va a pasar” y se arma. Pero justamente hoy día que nosotros participamos del Fondart y que no nos salió, ya estamos armando otra estrategia de financiamiento y todo eso toda esa gestión y ese tiempo no se paga, es como que siempre estoy trabajando como para que en un futuro, para que en un futuro, para que en futuro (ríe) se logre la profesionalización de la compañía, no solamente en términos de funcionamiento administrativo y en términos de infraestructura, en términos de equipamiento, ni de creaciones, si no en el quinto tema que es lo económico, donde se avanza pero es una cuestión muy lenta, muy incierta.

-¿Cómo es la metodología o estructura de trabajo que utilizan en un proceso de creación?

Creo que hemos tenido procesos de distinta índole, creo que no sé, *Juana* fue un proceso como de ocho meses, *Cristo* como de un año, *Rey Planta* fue un proceso de cuatro meses,

Ernesto fue un proceso de dos meses. Entonces hemos tenido cantidad de tiempo para llegar a la obra, al resultado, hemos tenido distintas extensiones de tiempo y dedicación, entonces creo que en la medida en que nosotros podemos asumir con más tiempo la obra, nos sentimos más seguros, porque se entra en un ámbito más de investigación. Como que cuando uno hace una obra con dos meses de anticipación o tres uno entra a resolver entiendes, no a hacerse preguntas, porque a nosotros generalmente nos gusta hacernos preguntas. Yo ensayé *Rey Planta* cuatro meses, pero previamente estuvimos trabajando con la Manuela, ella tuvo que haber estado trabajando en el texto unos tres meses antes y dentro de esos tres meses hay conversaciones conmigo para que yo lo dirija y empezamos a ver, y ya empieza a haber algún estudio, entiendes. Entonces los tiempos creo que en la medida que son más largos, nos permiten a nosotros entrar en el ámbito que más nos interesa que es la investigación, nos gusta mucho generar recursos o mecanismos escénicos, como que eso es algo de lo que más nos entusiasma, que en base a algún problema determinado surge una especie de idea, de concepto, y ese concepto surge desde la escena, desde estar probando algo “ah, mira, esto lo encontraron aquí, cuando hicieron tal cosa”, esa es la operación que hay que realizar durante toda la obra, entonces eso genera una forma, genera un estilo actoral, una estética determinada, nos renueva a nosotros para poder pensar en esta y cuántas otras versiones más de esto pueden existir, para qué más me sirve ese mecanismo, para otra obra o para resolver un problema en alguna clase, que puede necesitar alguno o aplicar cuando un director me está preguntando algo “ah, eso yo lo sé”.

Entonces la investigación en base a los proyectos es una constante, la idea de investigación, de estudiar un poco en profundidad los temas, bañarse de hartos referentes y estar diciendo preguntas nuevas nos significa ponernos en un lugar nuevo, por lo tanto generar mecanismos de escenificación nuevos, por lo tanto no saber que va a pasar con la obra, entiendes. Entonces estamos obra a obra como en una constante ruptura de lo anterior por el deseo de querer investigar de querer replantear, y eso por un lado es trascendental y es fundamental al momento de preguntarse por qué las obras son así o son así, entiendes. Si tú puedes mirar un poco las obras de la compañía hay una línea sin duda, pero si te puedes fijar hay una obra donde los actores se quedan quietos y dicen todo a través de la voz, a través de la acción verbal, hay otra obra donde juegan a los deportes, hay otra obra donde usan videos, no sé. Entonces creo que eso tiene que ver justamente con el gusto por querer sabotearse un poco, aproblemarse y querer generar algo nuevo para uno y para otros.

Y lo otro es lo que te decía al principio, es que somos un poco mateos y nos gusta. Somos súper responsables, calendarizamos bien las cosas, nos planteamos plazos súper importantes, fechas de aquí a aquí tenemos que hacer esto, ya no estamos en esto, pasamos a la siguiente fase, ya no estamos investigando o ya no estamos probando, la investigación ya no se trata de traer cualquier cosa, si no que se trata de ir profundizando ahora, estructurando, de generar siempre una estructura narrativa. Hay un punto de la investigación en donde los referentes fueron tantos que se dice de aquí en adelante esta es la estructura de la obra y se prueba, y esa estructura se va modificando dependiendo de lo que se va necesitando, esa estructura narrativa. Es una estructura como de aquí a acá escena no sé que con nombre, con mapas de desarrollo de principio a fin de la obra y ese mapa llega a un punto en que decimos ahí está. Paralelamente se van probando cosas de diseño. Nos

gusta probar el diseño con anticipación, no nos gusta tener la escenografía muy encima, siempre nos ha complicado mucho cuando hemos estado en esas circunstancias. Nos gusta trabajar con los diseñadores en el proceso, van a todos los ensayos o por lo menos tratamos de que así sea. Como que esa es la sensación, como investigación, probar referentes, votar, estructura y después cuando ya está la estructura clara es empezar a hacer que la cosa forme un espectáculo de teatro digerible, digerible en el sentido de que se pueda ver y que pueda ser guiado, hay radicalidad en nuestras obras, pero que se pueda seguir.

-¿Y cómo son los ensayos?

Ensayamos tres horas, de lunes a viernes. A las siete de la tarde estamos con ropa de training, a las siete cinco empieza y treinta minutos de training. Ahora lo está guiando la Coté. Todos juntos con la Manuela, con los diseñadores y ahora en este proceso hay más gente que se queda afuera, pero no obligamos, pero sí está la Claudia Yolín, diseñadora, metida adentro haciendo el training. A veces hacemos training intensos, porque a veces, sobre todo en la primera parte de los procesos, el training es súper importante porque va generando ciertos conceptos actorales, porque a través del training se van generando ciertos conceptos actorales para ir definiendo un poco cómo se mueven esos cuerpos, qué es lo que hacen esos cuerpos. Por ejemplo, si estamos trabajando con tal idea, entonces hoy día nos vamos a tirar a hacer un training de una hora y media. Siempre hacemos training, incluso cuando nos juntamos a leer o a disertar sobre algún tema.

Generalmente alguien llega con una idea, quiero trabajar con esto y entrega material, reparte un material que se devuelve a cada uno de los que se llevan el material generalmente con disertaciones, eso es lo que se hace. Y el training va en todas las etapas, después, como te decía, el training empieza a dar ciertos códigos que nos permite ir investigando sobre ciertas palabras claves o conceptos que son fundamentales y después el training pasa a un plano más de preparación para ir pasando a un plano más de improvisación y el texto se genera en base a las improvisaciones que después obviamente la Manuela arregla un poco más y le da mayor profundidad y desarrolla las ideas que quiere que queden claras.

Yo me atrevería a decir que el proceso más corto fue el de *Arturo* que fue tres meses, y fue al tiro a improvisar: “tenemos esto, tenemos esto otro y ya”.

-¿Y esta estructura de trabajo es algo que han ido desarrollando o partieron así?

Yo me atrevería a decir que siempre hemos sido muy buenos para el training, muy buenos para investigar y leer harto al principio de los procesos. Son dos cosas fundamentales, y la improvisación, o sea, un training de treinta minutos y la improvisación pueden durar dos horas y media. En algún momento lo registrábamos en video, pero era un forro. Pero ahora la Manuela va tomando nota con lápiz y papel, dice algunas cosas, para profundizar ciertas cosas que va viendo que podrían irse para ese lado, da alguna instrucción para que la improvisación se vaya para el lado que ella propone, y claro se registra y eso después

genera puro material que el director, en este caso la Manuela, se lleva todo ese material, lo ordena y va haciendo una especie de acumulación de material y después, cuando nos quedan tres meses, ahora podemos hacer la obra de tres meses que nos juntaríamos a hacer como lo hacen la mayoría, porque ya está claro lo otro, es como que no sé, un director equis, que va a trabajar con un texto y va a montar el texto y tiene más o menos listo lo que quiere hacer antes del primer ensayo, entiendes, eso que es una investigación individual de ese director, nosotros la generamos juntos, esa es la diferencia. Porque nosotros llegamos a los tres meses con la primera estructura, que en el fondo ¿qué es la primera estructura?, ¿qué tienes tú para montar *El Pelicano*?: es *El Pelicano*, entiendes, tú de ahí vas a ver cómo lo vas resolviendo, pero ya está definido que vas a hacer eso y es sobre eso que vas a trabajar. En la obra de ahora las discusiones sobre la estructura fueron hace unas semanas atrás y ya se tomó una opción y estamos empezando a arrojarnos sobre improvisar tratando de pasar por la mayor cantidad de escenas que en improvisaciones anteriores quedaron como el material que se puede usar. Ya está seleccionado el material, ya está la primera estructura más grande y ahora se está empezando a trabajar en eso. Pero estamos un poco ahora intervenidos en la situación del *work in progress* que tenemos que mostrar el día jueves, entiendes, entonces como que hace una semana detuvimos la investigación y empezamos a decir “ya, qué les vamos a mostrar”, entonces como que hace una semana y media empezamos a hacer una obra para mostrar, algo que está entre medio de lo que te estoy diciendo, es una especie de sabotaje a nuestra metodología, porque es un poco apréndete el texto, matízalo rápido, dilo bonito. Nunca llegamos a ese extremo, pero estamos ante esa situación para los programadores de Santiago a Mil.

8.3. Entrevista a María José Parga integrante de *Teatro de Chile*, 14 de enero 2013

-¿Cuál es tu rol en la compañía y qué trabajo realizas?

Cuando se inició la compañía, el primer trabajo que la Manuela escribió, te hablo del origen como para entender por dónde he pasado dentro de los roles, la Manuela escribió el texto de *Prat* y me dijo a mí que lo dirigiera. Ahí había una idea de montar una obra para el *Festival Víctor Jara*, esa era la idea inicial, montar esa obra, pero ahí obviamente lo primero que hicimos fue llamar a la gente. Había gente que la Manuela conocía, al Juan yo no lo conocía porque no era compañero mío y al Héctor sí lo conocía porque era mi compañero y compañero de la Manuela. Y ahí empezamos a llamar a esta gente y evidentemente de ese grupo la gente que más se quedó en el fondo fueron los que al final armamos y dijimos “sabes que hagamos obras, trabajemos en esto juntos”, porque el proceso de *Prat* había sido súper intenso. Yo creo que de alguna manera ese proceso con toda su intensidad nos marcó y como que aglomeró un poquito, no a la fuerza, pero más concretamente. Entonces esa primera obra, la primera versión la dirigí yo y la segunda versión que fue con Fondart, fue una especie de co-dirección. Después de eso yo nunca más me atreví a dirigir y entonces empecé a trabajar como actriz. Pero en realidad yo creo que mi rol, aparte del artístico, tiene mucho que ver con la coordinación general de la compañía. En un principio yo me hacía cargo de toda la cosa de las platas, me hacía cargo de toda la administración, un poco como coordinación general. Llegado hasta cierto punto, un poco hasta la llegada del Fondart Bicentenario, como hasta el 2008, algo así, un poco sentir la sensación de hacer un poco de todo con la Manuela. Ahí también uno se da cuenta como de lo diverso que son las tareas, como que hay tareas que nunca te esperas. Por ejemplo, en una época que fue como el bum de los niños que hacían tesis, entonces había que responderles, había que dar entrevistas, da lo mismo, cosas que uno no se espera. Pero eso. Actualmente coordinación general y actualmente yo me voy, así que en realidad tiene que haber una reorganización. Dentro de la sociedad soy la gerente general, coordinación general, la verdad no lo tengo muy claro, es como “qué está pasando con esto, quién está haciendo esto”. Y también he tomado un rol medio de archivo, sin quererlo, pero como toda la información de las cosas técnicas de Cristo, ponte tú, o de las fotos, hay una parte que está donde debería estar, que es el computador de la compañía, y la Nicol, que es la que se tiene que hacer cargo de eso. Pero eso se está recién ordenando, por el momento, antes yo tenía como todos los planos, las cosas de iluminación, esas cosas las tengo yo, en mi computador. Y el último rol que tomé fue como la dirección técnica de gira, porque no había diseñador, entonces alguien se tenía que hacer cargo y por alguna razón terminé yo

haciéndome cargo. Corregir los mapas, decir la escenografía es así o así, es como si hubiera sido la diseñadora, un poco estresante. Pero si es como decir, yo no sé si lo hago tan bien, porque igual siento mucho apoyo como de la Manu que también hace muchas cosas o por ejemplo Carvajal que se hace cargo de las platas, siento que es una pega que no es tan visible, como la de Carvajal que tú dices “ah, él se hace cargo de las platas”, en el fondo, no sé si es menos concreta, pero en el fondo es menos estipulable, pero de todas maneras creo que no hay ningún día en mi vida en que yo no haga algo por la compañía como responder un mail, actualizar una página web, hablar contigo, no sé, siempre hay algo que estoy haciendo.

-¿Cómo has visto tú la evolución de la compañía desde sus inicios hasta ahora, en cuanto a la profesionalización que han tenido o al progreso estructural en relación a la organización y al cómo viven de esto?

Bueno, esta entrevista llega justo después de que no nos ganamos el Fondart. Bueno independiente de ese punto en particular que es como muy contingente en este momento, yo creo que el camino ha sido súper largo y ha sido muy lento, por alguna razón. Por ejemplos nosotros nunca hemos encontrado la figura o la persona justa que cubra la figura del productor, y dentro de nosotros mismos también la figura es un poco difusa porque podría ser yo, pero no sé. Yo miro a la compañía del Lucho Guenel donde él es el productor, pero es un poco distinto, nosotros ni siquiera dentro de nosotros mismos hemos logrado como identificar o separar bien las labores que corresponden a ese rol. Entonces yo creo que el camino ha sido bien lento, pero consistente al mismo tiempo.

Pienso que lo del Fondart Bicentenario, por ejemplo, fue un paso súper claro que a nosotros nos obligó de alguna manera a ordenarnos internamente, por ejemplo, a separar todo el tema económico de mí, o separar las cosas legales de las cosas económicas, como decir “ah, en realidad son cosas diferentes”, separar la dirección artística. Pero es un proceso que toma tiempo y que evidentemente uno lo puede nombrar muy claramente “tú eres la gerente general, tú eres el contador”, pero no basta sólo con nombrarlo si no que hay que empezar nosotros mismo a general ese funcionamiento interno de delegar funciones y que los que tienen que hacer, tienen claro lo que tienen que hacer y lo hacen. Como a veces no tenemos tan claro qué es lo que tenemos que hacer o hasta donde llegan nuestras funciones ahí empezamos a colapsar y nos tenemos que reorganizar. Cada cierto tiempo nos tenemos que volver a reorganizar, es como decir “ya, pero espérate, esto en realidad no me corresponde a mí, te corresponde a ti, estamos de acuerdo, a ya ok, yo no lo había entendido así, lo entiendo”. Siento yo que cada cierto tiempo se vuelve, porque principalmente cada cierto tiempo, por ejemplo en este proceso hemos tenido que dejar las reuniones periódicas, las reuniones cada dos semanas que son una cosa sagrada y que yo creo que cualquier compañía debería tener, que cualquier grupo humano debería tener, y a nosotros con las cosas de los ensayo y todo se nos empiezan a difuminar, porque cada uno hace otras cosas, entonces como que ya ponerse de acuerdo con el horario de ensayo es difícil, por lo tanto ponerse de acuerdo con otro ensayo para hacer una reunión es

doblemente difícil. Entonces ahí empezamos como a trabajar en la contingencia, a arreglar las cosas un poco a la rápida, sin embargo, tenemos esa capacidad, como de decir “a ver, ya po’, esto no está funcionando, estamos haciendo las cosas muy encima, esto no es así, juntémonos, necesitamos tener una reunión urgente, hagámoslo”. En general resolvemos las cosas bastante bien. Igual ahora viene una reestructuración interna, porque no es sólo que yo me vaya, sino que además no nos ganamos el Fondart, por lo tanto hay que empezar a generar otro mecanismo para financiar el proyecto y para que esos mecanismos funcionen tiene que haber gente atrás trabajando. Pero la verdad es que sí, hemos aprendido harto a delegar funciones, a tener “encargados de”, a generar reuniones periódicas, a no sé, ser ordenados con los tiempos, con los mails, a tomar iniciativas también en cada área, que en el fondo no sólo responde una necesidad para “ayer”, si no ir tomando ciertas iniciativas para mejorar la cosa. Eso. Siento que ha sido lento, pero consistente.

- ¿Qué consideras necesario para desarrollar un trabajo profesional? o ¿Qué es un trabajo profesional para ti?

No sé. ¿Qué es para ti? como ¿Por qué estás haciendo esta tesis?, como que me dan ganas de preguntarte eso, más que responderte yo, porque nosotros hemos tenido distintas ideas de lo que es ser profesional y creo que ninguna es la cabal. Tengo como cualidades de un trabajo profesional o también decir como que esto no sea un hobby, pero también hay un punto en decir que qué significa que sea un hobby ¿que no sea pagado? o ¿qué significa que sea un hobby?, ¿que sea como en lo que trabajas al lado? Pucha, si no vivo de esto, vivo de otras cosas. Entonces yo no me siento en crisis con la profesionalización ni nada por el estilo, pero no sé muy bien a que se refiere, porque por una parte yo sé que nosotros hacemos un trabajo muy profesional.

- Pero cuando dices eso ¿por qué lo dices?

Lo digo porque es una empresa, porque más que ser una empresa S.A., que ya es mucho, es una empresa que tiene roles, que tiene representantes en distintas áreas. Y por otra parte, en términos más artísticos, es un grupo riguroso que trabaja, que cumple horario, que si perdemos ensayo tenemos que recuperar esos ensayos, no sé, que hay una manera de trabajar también por dentro que no sé si tiene que ver con la profesionalización o con simplemente llevar muchos años en el oficio o con simplemente el rigor con el que a nosotros nos gusta trabajar, y que en realidad es bien riguroso en términos, desde lo más básicos, como la puntualidad o la actitud que tienes en el ensayo adentro o afuera. Por ejemplo ahora a mí me toca estar fuera y también es otra cosa: cuando estás adentro estás adentro y nunca te aburres y afuera hay momentos en los que podrías llegar a aburrirte, pero es la actitud que tienes frente a lo que está sucediendo allá la que te da como una actitud profesional.

-¿Y con qué crees que tiene que ver esa actitud o de dónde nace?

Es como jugar en serio, jugar bien en serio, y si lo piensas, claro, a nosotros nadie nos obliga a crear una empresa, y tú dices es toda gente que tiene como la misma edad, sin embargo distinguimos roles: hay una persona que dirige la obra, no sé, uno puede distinguir roles, pero son todos iguales, es un poco raro, pero al mismo tiempo no, o sea, es una manera de funcionar que hemos ido descubriendo en el tiempo, creo que eso también tiene que ver con la profesionalización. También nosotros un tiempo dijimos “ya queremos profesionalizar esta cuestión, entonces vamos a tener ensayo a las nueve de la mañana”, *Multicancha* fue así, “y vamos a terminar a las doce de día”, entonces todos los otros trabajos que sean a las otras horas, que sean como nosotros decimos que es el teatro, o sea, vamos a levantarnos temprano como el resto del mundo y vamos a venir a trabajar a las nueve de la mañana. De ahí nos dimos cuenta que estábamos puro hueviando un poco con eso, o sea, era súper interesante la propuesta, era rico no ensayar en la tarde y desocuparse a las doce y hacer clases a las siete, yo tenía el vespertino, era muy rico. Sin embargo, con esa decisión Carbajal y Héctor decidieron no entrar en esa obra, porque en la eventualidad de que tuvieran contrato, y que era lo más probable (pero no era), ellos no podían dejar de aceptar esas pegas, porque ellos jamás habían hecho clases y no tenían o no conocían otra manera de solventar el resto de sus vidas. Entonces tuvimos esta conversación que fue súper dolorosa, diciendo vamos a respetar esto, pero está claro que para los otros trabajos tenemos que aceptar un poco la realidad de todas las personas que están acá adentro si es que queremos trabajar juntos. Entonces lo pongo como ejemplo porque fue súper clara nuestra intención de profesionalizar, con estas palabras, profesionalizar también significaba para nosotros que el trabajo se hacía en horario de oficina y no en el horario de después de todas las cosas, que es en el que estamos trabajando ahora. Claro, pero no, o sea es rico pero no funciona, no funciona para todos, por lo tanto no funciona en el deseo de trabajar juntos.

Entonces claro, estamos en vías de profesionalización porque tenemos un sueldo asegurado por meses durante dos años, por lo tanto es bacán, cada uno tiene sus cinco horas de trabajo, tres horas son artísticas, dos horas son administrativas. Y eso funcionaba bastante bien, no es que estuviéramos “ya, yo estoy haciendo mis dos horas administrativas...bla bla”, pero está claro que las cosas hacen sin lugar a dudas las cinco horas administrativas entre todo lo que teníamos que hacer, por lo tanto era súper necesario repartir bien las funciones para que efectivamente todo el mundo estuviera haciendo sus horas administrativas, porque no le puedes echar la culpa a alguien de no trabajar si es que no tiene nada que hacer. Pero resulta que ahora no tenemos, entonces ¿eso nos quita el estatus de profesionales? No pues, yo creo que no. Entonces para mí el concepto es un poco extraño, ni siquiera sé si realmente la cosa tenga que ser profesional. Ser profesionales en términos de la actitud, en la manera de tomarse el trabajo.

- En lo que he investigado, distingo dos espacios de lo profesional: uno tiene que ver con esa estructura de trabajo administrativa de cómo hacen lo que hacen, de dónde sacan plata y el otro que tiene que ver con el trabajo en sí, como qué pasa cuando ustedes ensayan, cómo ensayan, qué criterios tienen al momento de enfrentarse al trabajo. Entonces creo que quizá lo profesional desde tu perspectiva, se inclina más por el segundo espacio que distingo.

Yo también creo. Ahora, pienso que sin una estructura administrativa detrás, la cosa no se sostiene. O sea, no es que no se sostenga, pero es más difícil de sostener, porque la Manu en este momento, ponte tú, no podría estar haciéndose cargo de las platas o cosas así. O tener un encargado de la sala, que es el Juan, entonces eso me libera a mí de tener que venir, a parte de las otras cosas que tengo que hacer, tener que venir a hablar con la niña de acá porque, por ejemplo, el aire acondicionado no funciona. Como que en ese sentido en el fondo lo que pasa afuera de los ensayos, en esa estructura administrativa, yo creo que repercute directamente en lo que pasa adentro, o indirectamente, pero de alguna manera repercute, o sea, uno más o menos tiene las cuestiones claras después del ensayo y no tienes que estar pensando en ocho mil cosas porque sabes que alguien se va a hacer cargo de esto, entonces en el fondo te libera un poco la cabeza también artísticamente. Porque también, o por lo menos para mí, el desorden organizacional no te permite trabajar libremente en la parte administrativa. Entonces pienso que una pueda ayudar a la otra, lo que no sé es si tenga que ver con las lucas.

O sea, es que yo no entiendo muy bien como... O sea, no entiendo con lo reconocidos que somos (y no lo digo por quebrarme, lo digo porque es verdad no más) que ninguno de nosotros pueda vivir de esto, ni medianamente. Entonces ahí pienso que quizá en Chile es así no más.

- Pero desde que empezaron, que fue hace 10 años, hasta ahora ha cambiado la situación.

Claro, porque las cosas han cambiado harto, o sea, igual hemos tenido plata hasta ahora, porque trabajamos como una co-producción de FITAM y eso quiere decir que hemos hecho un buen trabajo hasta ahora y buenas gestiones, administrativamente hablando, que han producido que FITAM se meta como productor de nosotros. Y sí, también habla como de una profesionalización, pero claro, es que tampoco sé si se trate solamente que uno tenga que vivir de esto, porque tampoco sé si esto es posible, a no ser que empezáramos a generar negocios paralelos, como hacer clases, hacer escuela, ofrecer productos a empresas, abrir como otras líneas.

- Pero igual está dentro de sus objetivos llegar a generar un sueldo y poder hacerlo todo a través de la compañía o llegar acá a las 8 de la mañana y trabajar todo el día.

Yo creo que eso es como más un sueño que un objetivo. Igual obvio que es un objetivo y sigue siendo un objetivo todavía, en realidad lo que hay que hacer es plantearse tareas para que esto se logre. Y por ahora, en este momento, no nos veo planteándonos tareas como para lograr ese objetivo. Sí nos veo planteándonos tareas como para internacionalizar la compañía, que es un paso que podría llegar a generar el otro movimiento, que nosotros realmente pudiéramos vivir de esto. Por ahí podría llegar a ser.

-¿Y crees que esas dificultades son enemigas de la cohesión de la compañía?

No por el momento. No. De hecho en el momento que tuvimos el Fondart Bicentenario, fue el momento menos cohesionado de la compañía, fue el momento más crítico, porque nos pusimos tantas metas, tantos proyectos, tantos objetivos que cumplir, que en el fondo ya no nos soportábamos, no nos queríamos ver más. Y ahora con este otro proyecto como que se volvió a abrir una cosas nueva, como bacán, vamos a volver a trabajar entre amigos, vamos a volver a tener un proceso creativo, que igual desde *Multicancha* que no teníamos uno, van a volver a entrar los que no habían estado en ese proceso y como partir desde cero con algo, como que yo creo que se volvió a afianzar como la familia, los amigos.

Pero sin duda, yo creo, que es un poco... No creo que se des cohesionen, no creo, pero sin duda yo creo que es un poco des animante, o no sé, es que no nos hemos visto desde lo del Fondart, puede que también funcione al revés. Pero estoy segura que todo el mundo, por el empeño que pone y por el trabajo que hace, estoy segura que todos los que están en la compañía lo hacen por gusto y lo hacen bien y se esfuerzan por hacer un buen trabajo, porque todos nosotros somos súper exigentes, entonces todos esperamos de todos mucho, entonces igual es súper fome no ser remunerados económicamente. Porque en el fondo es lo que más nos gusta hacer durante el día, es lo más gratificante, pero también uno espera otro tipo de gratificaciones, pero bueno, no tengo idea que irá a pasar. Yo creo que las cosas van a seguir bien, van a seguir adelante y van a seguir una lógica y como gente de afuera interesada en aportar platas, nunca nos había pasado eso.

Pero para mí el tema de qué significa la profesionalización es una gran incógnita. Yo creo que igual es súper importante dentro de la profesionalización el tema de la estructura. Tener una estructura de funcionamiento en el que uno pueda distinguir roles, yo creo que es súper importante dentro de lo que podríamos llamar profesional, yo creo que eso es bien fundamental. Porque el rigor en la disciplina, eso lo hemos tenido siempre. Es como que si tú llegas cinco minutos atrasado te vas a encontrar con caras largas. Es como, no sé po', el que llega a las siete al estacionamiento está atrasado, y eso lo hemos tenido que conversar, así como "no, tenemos que empezar a las siete". Pero hemos sido siempre así. Pero lo que ha cambiado mucho mucho es la organización interna, para bien, como que ya no está todo aglomerado en dos personas, si no que está todo repartido y eso ha sido súper.

-Y en relación a eso que me comentas, volviendo un poco a la formación de ustedes en la escuela y a las bases que ahí se cultivan en relación al trabajo y a la profesionalización ¿Qué importancia crees que tienen los maestros en tu formación?

No sé po', Fernando es radical para todos. De hecho la única persona que no es de la Chile es Carvajal que estudió en la escuela de Fernando, bueno, o la Nicol que es de audiovisual y que por ejemplo a ella le ha costado más este ritmo tan riguroso, de a poco lo ha ido tomando, pero se notaba hartito la diferencia al principio, que ella venía del audiovisual, nada que ver, no tenía porque sumarse a esto. Sí, pero yo creo que hay algo que te enseña como tener clases a las ocho y media, tener tu vestuario súper planchado, no sé, como cosas con las que en esos momentos sufrías o luchabas, pero que en el fondo empiezan a forjarte. Ahora también hay una cosa dentro del grupo, porque yo también tengo compañeros de la misma escuela que nada que ver con ese tipo de rigor, con hacer training, no sé. Nosotros hacemos training desde el día uno, desde que se armó está compañía y siempre ha sido un tema y no es como un trámite, si no que siempre ha sido un entrenamiento dirigido que tiene que ver con la obra y no hay proceso sin training, no hay ensayo sin training, a no ser que no tengamos mucho tiempo. Pero con cosas como esas somos súper pegados. Yo creo que también tiene que ver con el grupo de gente que se junta y con el grupo de gente que se mantiene adentro. Pero ahí evidentemente también la figura de Fernando en el recuerdo aparece, es quien nos enseñó mucho el rigor en el teatro, como aprenderse un texto en un día o cosas así, que son indispensables para trabajar y que te enseñaba mucho, que hace que el trabajo por lo menos tenga una etapa superada, no sé, por cosas así. Yo creo que hay una estructura interna que es súper importante.

-¿Cómo es su estructura de trabajo para los procesos artísticos?

Hay una etapa siempre de investigación y de estudio teórico, como de estudio, disertaciones varias, como que cada uno se hace cargo, hartito estudio, mucha lectura principalmente filosofía, igual dependiendo un poco del trabajo, siempre con algún sustento medio filosófico y eso en cierta etapa comienza a combinarse con el trabajo de improvisación, teniendo muy poco claro, acerca de la estructura nada mucho, pero acerca de los temas bien claro o en algunos casos personajes, y de ahí se deja por completo la parte teórica y vienen solamente las improvisaciones, pero vienen éstas con todo lo demás masticado, no es que nos estemos recordando constantemente que es lo que estudiamos, si no que confiamos en que estas cosas están inscritas en alguna parte, por eso es que los trabajos tiene como tanto humor, porque no es como un ladrillazo, como la filosofía puesta ahí, si no que toda esa información pasada por los cuerpo y por la mente de todo el mundo y por lo tanto funcionando, haciéndola funcionar en el momento de la improvisación. Después viene una etapa en que, si la Manuela dirige la obra, o en el caso de Juan, ya que Juan también ha dirigido, un poco se arma como la estructura más o menos definitiva, como un recuento de lo que hemos hecho y para donde tenemos que ir, y ahí empieza un

poco el montaje o una nueva seguidilla de improvisaciones un poquito más acotada, y finalmente es como “ya, esto es”.

Eso más o menos funciona de la misma manera en todos los montajes, más o menos, porque hay procesos como *Multicancha* o como *Ernesto*, pero más o menos funciona siguiendo esa línea de acción.

-¿Crees que los productos artísticos -de buena factura- a los que llegan son el resultado de la manera en que ejecutan los procesos?

Sí, tiene que ver con el tiempo dedicado, porque en general son largos. Este proceso de ahora ya está un poco corto, porque cuando tú empiezas a improvisar empiezas a darte cuenta todo lo que se puede explorar ahí, entonces en este proceso ya se siente como apretado de tiempo.

-¿Cuánto llevan?

Es que ellos hicieron antes una pequeña etapa, en Bremen o en Berlín, y eso empezó el año pasado en mayo, después hubo un pequeño receso y después partimos en Septiembre, después descubrimos que no teníamos plata, entonces destinamos casi un mes para postular a Fondart, lo que nos quito mucho tiempo de ensayo, entremedio seguimos ensayando, después en noviembre nos fuimos de viaje varias veces, en ese sentido septiembre, octubre, noviembre como una o dos semanas, diciembre, enero, marzo, abril y mayo se estrena. Febrero, vacaciones, no pasa nada en febrero en Chile. Habrá que ver si nos llega algún mail extranjero.

-¿Tú, como actriz, cómo definirías un trabajo profesional, qué ideas o conceptos te aparecen en la cabeza al momento de pensar en eso?

Para mí el profesionalismo pasa por una exigencia personal, que tiene que ver con no solamente responder a lo que te piden, sino que tener la capacidad de inmiscuirse en un proceso de manera global, eso implica tener toda la información teórica que necesitas por detrás, estudiar, buscar tú también los referentes que necesitas para ese trabajo en particular, estar en una sintonía total con el trabajo, estar en esa sintonía completa con el trabajo que estás haciendo. Porque en realidad yo he tenido súper pocas veces la experiencia de estar en un trabajo en que te llamen a trabajar, y creo que en ese minuto también me he comportado profesionalmente, y claro, creo que tiene que ver con ir un poquito más lejos de lo que se pide, en esta compañía es muy raro hablar de lo que se te pide porque en realidad nos pedimos. Pero insisto, para mí tiene que ver con eso, como con estar súper involucrado en el proceso en general, porque en el fondo eso deriva en muchas cosas, deriva en si vas a estar a la hora, en si tienes que saberte un texto te lo vas a saber, si tienes que tomar un entrenamiento adicional lo vas a hacer, si tienes que leer algo tres veces antes que una lo vas a hacer. Es esa sintonía la que para mí marca también el ser una actriz

profesional. Para mí últimamente también pasa por seguir formándome, para mí. Muy pocos de mis compañeros lo siguen haciendo, para mí es como un poco fundamental, no porque yo esté pensando porque lo voy a hacer mejor o peor, o porque me van a llamar más, para mí no tiene que ver con eso, pero yo me aburro de mi misma también, necesito nueva información corriendo, necesito como de corazón nueva información que corra que despierte, que me alimente. Para mí eso también forma parte del profesionalismo, porque también es súper angustiante en un grupo... En este grupo no pasa mucho, porque somos suficientemente exigentes para que esto no pase, pero hay un nivel en que igual necesitas más información y en ese sentido por ejemplo yo entré a hacer los entrenamientos en este proceso, porque yo veía que estábamos todos chantados haciendo las cosas de memoria y a mi personalmente eso me molestaba profundamente, fue una idea mía plantearle a la Manuela como “para nosotros el training siempre ha sido importante y no entiendo en qué estamos”. Así como traer algo nuevo algo que le sirva obviamente al proceso, pero que también en el fondo lo que haga es traer nueva información y un poquito desafiar esos cuerpos, ponerlos en otro lugar. Y eso para mí también tiene que ver con ser una actriz profesional, aunque no esté actuando, como buscar esos lugares, estar refrescándome.

8.4. Entrevista Fernando González, director y pedagogo. 11 de enero 2013

- ¿Cómo ves la evolución del teatro, desde los inicios del Teatro Experimental hasta hoy, en relación a su profesionalización?

Cuando en el año 41` nace el Teatro Experimental vienen los cuatro puntos conocidos por todos. Pero ya cuatro años después, el año 45`, ya se habrían reformulado. Yo creo que la compañía fue muy buena, pero perdió rápidamente el impulso vital juvenil y ya no fueron renovándose los objetivos. Realmente cuando yo entré al teatro el año 60`, la compañía funcionaba muy bien, pero funcionaba por inercia, porque venía con el impulso juvenil de hace veinte años atrás.

El Teatro Experimental tuvo muchos hijos, entre otros, el Teatro de Ensayo de la Católica y muchas otras compañías. Logró que el llamado teatro profesional antiguo, el que había nacido el año 18`, se pusiera en gran medida serio, porque si bien era gente muy talentosa, no siempre eran muy serios, había muchos chistes arriba del escenario y cosas de ese tipo, y creo que el ejemplo del Teatro Experimental logró profesionalizar. Pero la herencia más evidente fue en el diseño: las escenografías se uniformaron como espacios con escenografía corpórea, no con telones pintados.

- ¿Cuándo hablas de que el teatro profesional de esa época se puso más serio, a qué te refieres?

Bueno, a que el teatro profesional, el que se funda el año 18 en Talca con la *Compañía de Bágüena-Buhrle*, donde había gente profundamente talentosa, pero Arturo Buhrle, era una persona que murió muy joven gracias a sus excesos, o sea, era una persona que vivía de carrete en carrete y dañando su excelente talento, su gran talento, porque era un hombre muy talentoso, bueno, y eso lo hacía llegar a excesos como entrar a escena y decir “hoy día no tengo ganas de trabajar”. Entonces eso. Yo no creo que ningún teatro serio del mundo un actor entre a decir “no quiero trabajar”, pero el público lo quería tanto que aplaudía esas tonteras.

Pero en general todos los actores, yo diría que los hombres más que las mujeres, los actores no las actrices, eran muy chacoteros, vivían en duelos, cómo hacer reír a un compañero en escena, por ejemplo, cosas de ese tipo. Cosa que nunca he escuchado de las actrices.

- ¿Entonces, cómo definirías a un profesional del teatro desde tú perspectiva?

Yo creo que un profesional es una personal que vive del teatro y vive del teatro porque tiene mucho talento y ese talento lo trabaja escénicamente y asume sus trabajos con gran propiedad y gran aceptación del público, yo creo que eso es, es hacer bien las cosas, eso es ser profesional, y cómo las hace bien uno, uno vive de lo que hace. Pero yo creo que eso hasta hoy día es así y creo que no tiene mucho que ver con que tengan estudios de tales y cuales partes, porque hay gente que tiene todo tipo de estudios, a nivel extranjero y esas cosas, y siguen rascándose, siguen haciendo tonteras.

Mira a ver, es que lo no profesional va desde el divismo, que yo creo que es anti profesional el que esté mi figura primero que la de los otros: el personaje es importante, el personaje requerirá una tribuna especial escénica, pero no el actor o la actriz. Yo creo que va desde esas tonteras a actores que llegan sin saberse el papel, a ese tipo de cosas, personas que llegan tarde a ensayo, imposible llegar tarde a ensayo, las personas que creen que el carrete es compatible con un trabajo tan intenso como es el teatro. Yo creo que la gente podrá carretear el último día de la función de la semana, y el día que no tiene función, menos el último día antes de la próxima función.

A mí me gusta hacer clases, porque la mayoría de la gente joven, la gran mayoría son muy permeables a las críticas, o sea, puede que les molesten, pero finalmente las críticas entran en ellos, y poco a poco se van formando, se van modificando, quizá no haciendo lo mismo que el profesor les diga, porque es un poco antipático hacer lo que el profesor les dice, pero no hacen oídos sordos a las cosas. En cambio la gente vieja ya no aprendió, ya no aprendió. No creo que sea profesional un actor a quien un director le da una indicación y que tú le dices “Perdón, no te entiendo”, y él dice “¿A mí no me entiende? Jaja”, y hace una risita sarcástica. No es profesional una persona que es incapaz de reconocer alguna falla, yo creo que un profesional reconoce las fallas y las modifica, claro.

- ¿Qué piensas de la importancia del “maestro” para instalar en el futuro actor las bases de su trabajo?

Yo creo que la maestría en el teatro no se da tanto como en otras disciplinas, como en la música, la pintura, un artista no abandona nunca a su maestro. Y un maestro que llega a ser maestro de otros, uno siempre es discípulo de quien fue su maestro. Porque la relación entre el maestro y el discípulo no es la misma que entre el profesor y el estudiante. El profesor es una persona que entrega conocimientos a una persona que carece de ellos y desea adquirirlos; esa es la relación entre profesor y alumno. En cambio la relación entre un maestro y su discípulo es mucho más compleja, porque abarca desde una visión de vida, entonces es más complejo. Ahora el hecho de ser un buen discípulo no significa de ninguna manera no oponerse a las ideas o posiciones del maestro, porque el maestro generalmente pertenece a una época que no es la del discípulo, generalmente no es la del discípulo, las cosas avanzan. Yo trabajo mucho con gente joven, mis ayudantes son gente joven, mis co-directores son gente joven y uno aprende mucho, honestamente. Entonces es como mutua la

relación, de distintas cosas. Yo no sé lo que sabe el discípulo, como el discípulo no sabe lo que sé yo, pero en una buena relación llegamos a saber más o menos lo mismo.

- ¿Cuál era tu maestro y qué te dejó él?

Pedro Orthus, que fue para mí gusto el mejor director que ha habido después de los años 40', y yo creo que el mejor director del teatro chileno. Creo que también es importante señalar que para todos sus discípulos sin duda, Pedro Orthus, es el mejor maestro que ha habido en la escuela de teatro de la Universidad de Chile. Es sintomático que no tenga una sala dedicada en homenaje a este inmenso maestro. Lo que pasa es que no era simpático, pero unas de las personas que llevan nombres de salas en la escuela de teatro, tampoco eran simpáticos y lo más bien que tienen sala.

El era discípulo de Pedro de la Barra, era como su hermano menor. Y Pedro de la Barra era bastante riguroso, inteligente, era un ser con sentido de pasión por la mística del teatro.

Yo pienso que el teatro... A mí me extraña mucho cuando vienen compañías extranjeras o cuando la gente va al extranjero y dice "vi una obra maravillosa, como mágica, una cosa tan linda" y yo no sé porque acá no se hace eso, cuando no es problema de recurso, el talento en Chile es abundante, pero abundante, pero no sé, puede ser problema del público, pero el público lo forma uno, no sé... Yo creo que falta lo ritual, falta el hecho que el escenario sea un espacio sagrado donde uno haga reír, a veces hasta con tortazos o actitudes groseras, pero no deja de ser un santuario el escenario por eso. No tan sólo es seria la tragedia, sino también la farsa.

- ¿Cómo ves el teatro hoy en día, en relación a la práctica del teatro profesional desde el actor?

Yo creo que arriba del escenario están, o estamos, más gente de la necesaria. Hay una pelea muy grande mía con los jóvenes artistas, los jóvenes son personas fundamentalmente buenas, de noble corazón: si tiene un amigo sin trabajo, lo llaman a trabajar en la pieza y sin importar que sea malo, entonces ahí empiezan a echar a perder las compañías, y gente sin mística, sin vocación, a veces con talento pero sin vocación, en fin. Yo creo que hay muchas compañías, y no se porque no se funden compañías con principios similares, yo creo que este país tendría una fuerza monumental artístico teatral si funcionaran unas doce compañías permanentemente durante todo el año. En provincia de acuerdo al número de habitantes tantas. También pienso yo que los municipios no tienen interés en servir a la gente, a sus comunas con teatro. Yo no entiendo por qué no hay una compañía de teatro en cada comuna, no lo entiendo. No se trata de una gran compañía, pero puede haber compañías pequeñas con gente talentosa, original y que la gente se acostumbre a ir al teatro, claro, con funciones los fines de semana y de repente aparecerá un éxito donde puedan hacer más largas temporadas y mejores temporadas.

Creo que es un problema gubernamental lo del teatro también. No hay interés. Hoy día es mucho más fácil hacer teatro que en mi época. Cuando nosotros salíamos de la escuela

de teatro o empezábamos nuestras carreras en esos tiempos había que pedirles plata a los padrinos, a los tíos, a los padres, a alguien, y pobre de aquel que fuera pobre porque no podría aportar nada a la compañía. Y hoy día existen concursos, yo creo que hoy día es más fácil ser bueno que antes, ser bueno en calidad.

El teatro de la Chile funcionó realmente con dos pesos que alcanzaba sólo para el montaje, pero nunca hubo sueldos. En ese entonces estaba naciendo el teatro. En la etapa del nacimiento del teatro, va entre el 41' y el 54', son unos doce años de vacas gordas en lo artístico y muy flacas en lo económico. Y después en los años 50' empieza el aporte de la Universidad, cuando nace el teatro Antonio Varas, cuando se despega el 54' de la Universidad de Chile, ahí empiezan las funciones de jueves a domingo. Ahí llega sueldo. La compañía tenía unos cuarenta integrantes y ahora no tienen ni un actor, entonces no sé.