



**Proyectos artístico-políticos en el teatro chileno.
Una aproximación etnográfica a las representaciones de grupos de teatro político.**

Memoria para optar al Título de Antropóloga Social

Jacinta Henríquez Jiménez

PROFESOR GUÍA:
Francisco Osorio

PROFESORA TUTORA:
Marisol Facuse

Santiago, octubre 2017

ÍNDICE

Resumen.....	3
Presentación.....	4
Teatro crítico en Chile: forjando identidades colectivas	12
1. Perspectiva histórica	14
2. ¿Nuevas teatralidades críticas? La importancia de los movimientos sociales	19
3. El origen grupal: construyendo una identidad colectiva	23
4. El festival escena obrera	31
5. Memorias colectivas	35
6. Crisis y conflictos en la trayectoria	38
Contruyendo proyectos artísticos.....	42
1. El teatro político	42
2. Diferentes propuestas artísticas.....	45
3. Lo que hacemos sí es profesional	49
4. Circuitos y públicos.....	53
5. La autonomía.....	56
6. Legitimidad artística.....	59
Trabajando en un grupo de teatro político	62
1. Mi tiempo y mi cuerpo	63
2. Lo colectivo, lo colaborativo y el compromiso como principio	66
3. Hay mucho por hacer	71
4. Quién y con qué: representaciones de higiene	75
5. La autogestión y el autofinanciamiento: más que una estrategia de obtención de recursos	82
6. Nadie vive sólo de esto	84
Conclusiones	91
Referencias.....	95

RESUMEN

La presente Memoria muestra el resultado de un estudio etnográfico realizado junto a tres grupos de teatro político, con el objetivo de caracterizar las representaciones de los y las teatristas sobre su propio quehacer escénico. Al practicar, simbolizar y relacionarse; ellos y ellas van condensando representaciones colectivas en proyectos grupales que generan una identidad común, y que transitan entre formas institucionales e independientes de ejercer el arte. Con estos tránsitos, los grupos hacen frente a tensiones creativas y laboral-organizativas, a la vez de que activan destellos críticos posibilitando maneras *otras* de representarlo.

PALABRAS CLAVE: teatro político, arte crítico, teatro chileno, representaciones sociales, etnografía.

PRESENTACIÓN

En las últimas décadas Chile ha vivido importantes transformaciones. Desde los años `80 y `90 nuestro país se ha abierto al mundo integrándose a los mercados internacionales, recibiendo las nuevas tecnologías y siendo cada vez más parte de la conexión global. Estos cambios se han vinculado de manera directa con los procesos políticos y económicos que se desarrollaron tras la dictadura militar, produciéndose importantes replanteamientos en relación a la identidad cultural y visibilizando la discusión respecto al modo de organizar la cultura (De Cea, 2010; en De Cea 2017).

Antes de 1970, la política cultural chilena obedecía a la visión desarrollista de la época, donde la labor del Estado respondía a la idea de desarrollo integrado. Por ello, las políticas culturales eran vistas como una extensión de las políticas socioeconómicas (Bastías, 2008). Para la autora, la principal promoción que realizaba el Estado en dicha época estaba vinculada a los servicios de cobertura educacional y a la difusión de valores culturales homogéneos, buscando fortalecer una idea consistente de nación.

Sin embargo, con la dictadura de Augusto Pinochet se produce un *apagón cultural*, donde el Gobierno Militar constituye el enemigo oficial de la libre creación. Al quebrarse el modelo estatista, el desarrollo cultural se traspasa a la sociedad civil, la cual busca desde el exilio y la clandestinidad generar espacios y lenguajes que impulsen un dinamismo cultural, reconstruir identidades y forjar un horizonte de ideales democráticos y libertarios (Subercaseaux, 2006; en Bastías, 2008). Durante la dictadura se presentó así una ausencia de iniciativas estatales para el desarrollo de las artes, falta que “se enmarca en la imposición del modelo neoliberal, que desplaza la cultura desde el ámbito político al económico” (Bastías, 2008, p. 18).

Así, la gran importancia del Estado en los asuntos públicos que caracterizó a toda la historia de Chile cambió profundamente con el golpe militar y las reformas realizadas por Pinochet (De Cea, 2017). Los cambios institucionales que se desarrollaron en el periodo transicional que prosiguió a la dictadura, dada la liberalización exacerbada del mercado y el afán redemocratizador, tuvieron que “responder a esta necesidad de tener a los tres actores presentes en el proceso político y de formular y ejecutar las políticas culturales” (p. 113): el Estado, el mercado y la sociedad.

Con ello, durante la transición se forjó una institucionalidad cultural basada en el autoemprendimiento de proyectos culturales (Ochsenius, 2016). Si bien se han abierto espacios participativos al interior de la institucionalidad (De Cea, 2017), y las políticas culturales han permitido ampliar la oferta de bienes y servicios culturales; ya es posible observar que la manera de representar la actividad artística que fue instalada con la nueva institucionalidad conllevó una precarización laboral del sector artístico, y forjó un medio competitivo y jerarquizado (Ochsenius, 2016; Proyecto Trama, 2014). A su vez, la legitimidad artística se encuentra subsumida a las leyes neoliberales del mercado actual, donde sólo se financia a ‘aquellos que merecen ser financiados’, y en definitiva, a quienes han logrado por sus propios medios aprender y aprehender las lógicas de los fondos

conkursables (principal mecanismo de financiamiento de la institucionalidad cultural transicional).

El sector teatral ha respondido a esta manera de representar y de hacer frente a la actividad artística, denominado por Carvajal y Van Diest (2009) como *ideología-FONDART*, tendiendo a generar montajes con pequeños elencos y escasa escenografía; es decir, montajes de fácil y económico traslado, y por ende, montajes *vendibles* a la empresa privada y a pequeños organismos públicos (Proyecto Trama, 2014), como los municipios. A su vez, algunas salas de teatro y grupos teatrales se han reconocido en *estado de crisis*, y han cesado sus funciones manifestando a la prensa un desgaste colectivo a causa de la constante postulación a los fondos concursables y a la falta de recursos de manera estable (Babul, 19 de abril 2013; Bahamondes, 9 de noviembre 2014; Bahamondes, 5 de agosto 2016; Fajardo, 11 de mayo 2015; Navarrete, 14 de enero 2017; Soto, 30 de enero 2017).

Si consideramos que “esta sobrevida es uno de los principales elementos del alejamiento de las comunidades de base cuando se replantea el grupo, su producción estética y su relación con la política” (Bozo, 2014, p. 198); resulta relevante considerar cómo las *prácticas teatrales críticas* hacen frente a este sentimiento interno de *crisis* y a las afecciones organizativas y creativas que el sistema cultural transicional ha conllevado.

El arte crítico corresponde a prácticas contra-hegemónicas que pretenden mostrar lo oculto, hacer hablar a los silenciados, presentar nuevas posibilidades de acción y subjetividad. Para comprender esta noción es relevante primero diferenciar entre

«lo político» ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales, y «la política», que apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por «lo» político. (Mouffe, 1999, p.14)

Así, comprendo lo político como la manera en que se instituyen las relaciones sociales, es decir, la hegemonía, el conflicto y el poder (Capasso, 2015). Como dice la autora, la sociedad es antagónica, política, y por ende, producto de una serie de prácticas precarias y contingentes que buscan establecer un orden. Es este orden el que, instituido mediante prácticas de articulación hegemónicas, establece el significado de las instituciones sociales constituyendo ciertas relaciones de poder, cierto sentido común, y excluyendo otras posibilidades de ordenamiento.

No obstante, “si por un lado las prácticas articuladoras a través de las cuales se establece un nuevo orden son prácticas hegemónicas, por otro lado, dicho orden siempre puede ser desafiado por prácticas contra-hegemónicas” (Capasso, 2015, p. 54). En el plano que atañe a la presente Memoria de Título, esto se expresa en el *arte crítico* (Mouffe, 2014), y particularmente en una de sus expresiones escénicas: el *teatro político*.

En sus orígenes, este sistema de trabajo teatral fue impulsado en Alemania por Erwin Piscator y Bertolt Brecht durante la primera mitad del siglo XX bajo un contexto sociopolítico marcado por las Guerras Mundiales, y algunos años después fue

desarrollado por el dramaturgo comunista Peter Weiss. Acorde a la época, el teatro político se planteó como una respuesta de resistencia al sistema capitalista, que, vinculado a los postulados marxistas, buscaba develar la articulación hegemónica, sus formas de dominio (De Vicente, 2013) y los significados de sus instituciones sociales. En ese sentido, el teatro político en tanto “sistema de trabajo teatral que produce ideas, imágenes y representaciones sociales relativas a las estructuras y dinámicas de poder” (De Vicente, 2013, p. 19), puede ser leído en tanto arte crítico según la perspectiva de Chantal Mouffe (2014).

El teatro político apareció en el siglo XX como una ruptura con la tradición escénica de la representación pues lo que se buscaba no era representar el poder, sino analizarlo. De la misma forma, irrumpió en la manera de comprender el ejercicio artístico pues al volverla una praxis revolucionaria, los grupos teatrales se organizaban desjerarquizadamente, se presentaban en espacios no convencionales, y superaban la autoría individual para dar paso al trabajo colectivo (Sánchez, 1992; Barría, 2015). “Era ante todo en lo formal, nuevamente, donde la producción artística mostraba sus diferencias ideológicas” (Sánchez, 1992, p. 139). Así, en el teatro brechtiano

La anulación de las diferencias entre autor/actor/receptor, la relajación de la tensión hacia la calidad artística del producto, la rotación de los papeles (...), la supeditación de unos y otros a un mismo proyecto pedagógico hacían posible la concepción del grupo teatral como una auténtica ‘Gemeinschaft’, como un colectivo democrático de creación (...). (Sánchez, 1992, p. 148)

Y es aquí donde surge la pregunta antropológica por esta práctica artística. El teatro político alemán, en tanto arte crítico, develó la articulación hegemónica de la época y cuestionó la manera de representar la actividad teatral, tanto en su plano creativo como organizativo; presentando posibilidades *otras* de significar, hacer y relacionarse al interior del quehacer escénico. Pero ¿cómo se ejerce hoy en día el teatro político en un territorio y en un contexto tan lejano al que le dio origen? ¿Qué significa para los y las teatristas políticos del Chile de hoy, ejercer críticamente? En el entendido de que estamos en la era de la colaboración en el arte (Gerber y Pinochet, 2012) ¿es posible desarrollar un arte *colectivo y democrático* de carácter crítico? ¿Qué tensiones artísticas, económicas y políticas están presentes en el quehacer cotidiano de los grupos, y cómo se enfrentan a ellas?

Para responder a estas interrogantes me planteo como principal objetivo caracterizar las representaciones que los y las teatristas que ejercen hoy en día teatro político en nuestro país poseen sobre este quehacer; en el entendido de que es preciso que la investigación social ahonde, no en la noción de arte de manera abstracta, sino en las representaciones que los actores mantienen respecto a ella, y comprenda las lógicas que la forman y sostienen (Heinich, 2010).

Realizar un estudio de las representaciones implicaba, en primer lugar, comprender que los y las teatristas se encuentran situados en un determinado contexto social, cultural, político y económico. En él, ellos/as transforman un conocimiento en representación, es decir, generan un sistema clasificatorio que les permite interpretar esa

realidad, y otorgarle sentido a su quehacer; pues “las representaciones sociales constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal” (Jodelet, 1986, p. 475).

En segundo término, abordar las representaciones de los y las teatristas implicó comprender que la interpretación del entorno se encuentra en una relación dialéctica con la transformación de ellos y ellas en tanto sujetos representantes. La constitución y transformación de los y las teatristas es parte de la construcción de la realidad, pues se lleva a cabo a través de la orientación del comportamiento social y del “poder creador de los objetos, de acontecimientos, de nuestra actitud representativa” (Moscovici, 1979, p. 32). Por ello, este también es un estudio de los y las teatristas que, de manera grupal, ejercen y construyen el teatro político en la actualidad.

En definitiva, al proponerme abordar las representaciones sociales de los y las teatristas, busqué comprender la relación existente entre sus procesos simbólicos y sus conductas o prácticas, y los procesos de co-construcción y transformación mutua entre ellos/as y su quehacer (Jodelet, 1986). Considerando que en las piezas de aprendizaje alemanas (Lehrstücke), la utopía se mostraba tanto en la estructura del drama como “en la organización misma del grupo productor de la representación” (Sánchez, 1992, p. 148), decidí seguir la senda etnográfica planteada por Rossana Guber (2004, 2011, 2013) para abordar esta problemática, e incorporarme a tres grupos teatrales que ejercen teatro político hoy en Santiago¹.

El ingreso a los grupos lo realicé a mediados del año 2016, tras establecer un primer contacto con alguno/a de sus miembros. Inicialmente, me contacté vía correo electrónico con distintos grupos de teatro político para realizar una especie de catastro de quiénes se encontraban trabajando esta práctica en Santiago. Así, conocí la cantidad de montajes realizados, de personas que los componían, y vi la factibilidad de trabajar con cada uno de ellos. Antes de comenzar mi trabajo con los grupos, no conocía internamente el circuito: algunos nombres me resonaban por el interés personal que tengo en el teatro nacional, pero no lograba establecer claramente las diferencias entre uno y otro. Dos de los grupos respondieron a mi correo electrónico, y me plantearon que no se encontrarían trabajando en Santiago durante el periodo comprendido para la investigación, por lo que era imposible unirme a sus labores. Según los conocimientos previos que portaba, y que posteriormente reafirmé con quienes trabajé, estos dos grupos cuentan con una trayectoria consolidada y una estética común que los distingue de los demás. Ellos participan de instancias internacionales de teatro político, uno particularmente ha sido reconocido por un importante investigador en el tema (César de Vicente), y de alguna u otra manera, actúan como referentes para los otros grupos con los que finalmente trabajé.

¹ Antes de continuar preciso aclarar que en esta Memoria utilicé el concepto de ‘grupo teatral’ para englobar cualquier tipo de conjunto de personas que se dedican al arte teatral, independiente de la autodenominación que utilicen (como ‘compañía’ o ‘colectivo’), de su categoría legal (si poseen personalidad jurídica, o no), y de la manera en que se organizan internamente y se relacionan con otros. Este concepto *etic* me permite narrar el proceso etnográfico, dejando que sean los propios y las propias teatristas quienes desde una perspectiva *emic* definan ‘colectivo teatral’, ‘trabajo colectivo’ y muestren la relación (o no-relación) de estas dos nociones.

Si bien hubiese sido interesante incorporarlos a la investigación, por asuntos prácticos no pude acceder directamente a ellos.

Sin embargo, con el catastro pude contactarme directamente con el Colectivo Teatro Kapital. Tras un par de correos, el director se mostró muy interesado en mi investigación y me permitió ingresar al colectivo con suma confianza. Ellos ya tenían la experiencia de trabajar con una antropóloga al interior del grupo, por lo que esta disciplina no les resultaba ajena.

Antes de participar de las reuniones colectivas, me junté con el director para explicarle el objetivo de la investigación. Él me entregó su perspectiva sobre el trabajo que realiza Teatro Kapital, planteándome que ellos y ellas trabajan una forma de teatro político que para otros/as teatristas resulta 'elitista', pues ellos/as *no trabajan en las poblaciones* como sí lo hacen otros grupos. Teatro Kapital, me plantea el director, trabaja políticamente la problemática artística: cuestiona la estética y la tradición teatral.

Tras la incorporación al grupo, comprendí que ésta era la primera división interna entre los grupos de teatro político. Por ello, retomé el catastro para encontrar un grupo que sí se encontrara vinculado al *trabajo en poblaciones* (basándome en la frase utilizada por el director de Teatro Kapital). Paralelamente, me contacté con el Teatro Obrero Luis Emilio Recabarren (T.O.L.E.R.), grupo que yo sabía con anterioridad que estaba vinculado a un movimiento político de izquierda y que por lo tanto resultaba interesante de incorporar. Al igual que con Teatro Kapital, me reuní inicialmente con la directora para explicarle sobre la investigación, quien me comenta que el grupo ha tenido algunos problemas para reunirse el último tiempo, pero que les consultaría si estaban de acuerdo con mi incorporación, y si todos/as aceptaban yo podría finalmente ingresar. Me llamó la atención la diferencia con Teatro Kapital, pues en T.O.L.E.R. mi participación tuvo que ser reafirmada por todo el equipo, mientras en Teatro Kapital el director lo decidió sin consultarle a los/as demás. Finalmente, logré acceder al trabajo de T.O.L.E.R. durante una función realizada en una sede sindical, a fines del mes de septiembre del año 2016.

Con los dos seguimientos etnográficos en curso, logré contactar a un tercer grupo que al parecer me iba a mostrar aquella arista del *trabajo en poblaciones*. Luego de un intercambio de emails, me reuní con una de las actrices fundadoras de Teatro Síntoma, quien me cuenta que la compañía trabaja en base a testimonios obtenidos a partir de entrevistas, libros e investigaciones. Lo que han hecho el último tiempo es, en sus obras, mostrar instancias de organización de mujeres pobladoras, por lo que comúnmente recurren a estos espacios de la ciudad para obtener entrevistas de la gente. Es precisamente en este proceso en el que se encontraban en ese momento, y no tuvieron problemas con permitirme asistir a sus jornadas de trabajo. Desde los primeros días, me percaté que Teatro Síntoma además de acercarse al *trabajo en poblaciones*, y a diferencia de los otros dos grupos, participa del circuito más visible del teatro nacional (como por ejemplo, del Festival Internacional Santiago a Mil). En ese sentido, me generó expectación comprender cómo el grupo conjugaba esas dos aristas tan distintas entre sí.

A fines de enero del año 2017 ya había acompañado a tres grupos teatrales por cerca de cuatro meses cada uno. Durante ese tiempo conocí sus ensayos, reuniones de

investigación, días de montaje, funciones y participación en festivales, manifestaciones públicas, encuentros íntimos, celebraciones, y un sinnúmero de otros momentos grupales. Además de asistir a estas instancias, pude colaborar en su quehacer cotidiano aportando material teórico, ayudándolos/as a trasladar escenografía y herramientas, siendo parte de sus actividades autogestadas, y cumpliendo cualquier función que me encomendaran de manera inesperada. Cada grupo también me brindó la oportunidad de entrevistarlos en tres oportunidades, y de cumplir, sin haberlo yo previsto, un rol de consejería que los y las teatristas evaluaron como “terapéutico”.

Con todo ello, el tiempo de involucramiento con los grupos, así como el proceso reflexivo que he realizado en solitario los últimos meses, me permitió comprender cómo se desarrolla la actividad teatral política, identificando durante el proceso diversas tensiones que se presentan en el ejercicio cotidiano. Estas tensiones, algunas presentes en el mundo del arte desde hace décadas y otras que han surgido con la neo liberalización, son enfrentadas por los grupos teatrales a través de un transitar por formas de hacer institucionales, y otras de carácter independiente a ellas. Tanto los tránsitos como las propias tensiones se manifiestan en ámbitos muy concretos de su quehacer. Por un lado, se manifiestan en los aspectos artístico-creativos de su actividad, como los contenidos expresados en sus montajes, en los agentes legitimadores y los criterios profesionalizantes que reconocen para su quehacer, sus públicos y espacios de apropiación, etc. En segundo término, pueden plasmarse en el aspecto laboral-organizativo, es decir, en los mecanismos utilizados para producir, difundir, financiarse, coordinarse internamente y vincularse con otros agentes. Este transitar como respuesta a las distintas tensiones del quehacer teatral, se encuentra en relación directa con las representaciones colectivas de los grupos; pues éstas últimas son causa y a la vez producto de dichas formas de ejercer el sistema teatral político.

Los y las teatristas de cada grupo condensan sus representaciones colectivas en *proyectos grupales*, donde confluye (1) la identidad grupal, (2) sus prácticas colectivas, (3) las relaciones sociales establecidas por y para la actividad, y (4) las simbolizaciones de su quehacer. Por una parte, los grupos inauguran una *imagen identitaria* que se construye a lo largo de su trayectoria, mostrando ámbitos invariantes a lo largo del tiempo, y otros que se van perfilando con sus distintas acciones. Por otro lado, los proyectos grupales se conforman por las maneras convenidas entre los/as teatristas para ejercer su quehacer teatral a *nivel práctico*, formando verdaderas sedimentaciones respecto a cómo se desarrolla. En tercer término, los proyectos reúnen *redes de cooperación* que contemplan un gran espectro de personas e instituciones colaboradoras del ejercicio grupal, y que le otorgan a la propuesta colectiva su condición de posibilidad. Finalmente, los proyectos igualmente condensan la manera en que *los y las teatristas simbolizan su propio quehacer teatral*, y la actividad artística en general. Los grupos portan nociones compartidas respecto a lo que realizan, cómo les gustaría realizarlo, y también cómo el ordenamiento social, político y económico espera que lo realicen. Tanto la (1) imagen identitaria de autocomprensión, como las (2) prácticas y (3) las relaciones sociales se encuentran en una relación dialéctica con las (4) simbolizaciones colectivas, construyéndose conjunta y continuamente.

Esta completa operación representacional, al hacer frente a las tensiones del ejercicio teatral, va situando al grupo en diferentes posiciones respecto al orden hegemónico, vinculándolos en determinadas ocasiones a las maneras institucionales, y en otras a las maneras independientes, de simbolizar, ejercer y relacionarse. Durante los tránsitos entre unas y otras, los proyectos combinan estrategias y mecanismos diversos de organización y creación, se acercan y alejan de los variados agentes culturales, y se posicionan de distinta manera frente a los regímenes de valor establecidos por esas posiciones. Tras el reconocimiento de un orden de carácter hegemónico, los grupos pueden activar desde esas diversas posiciones, nuevas posibilidades de ordenamiento: prácticas y subjetividades *otras*, maneras distintas de representar el arte teatral.

En esta memoria me propuse seguir los tránsitos recorridos por los grupos, aproximándome a las operaciones institucionales, a las estrategias marginales o independientes, sus puntos intermedios, y en definitiva, a las representaciones que sostienen dichas posiciones y los destellos críticos que se dejan entrever en el quehacer del teatro político en Chile hoy. Por ello, a lo largo del presente documento, pretendo aproximar a los lectores y lectoras al mundo del teatro político, presentando, en el primer capítulo, algunos antecedentes respecto al contexto histórico de las prácticas escénicas críticas en nuestro país, y recorriendo la trayectoria de cada grupo para mostrar los aspectos que resultan relevantes para la autoconstrucción de cada imagen identitaria grupal.

En el siguiente capítulo, expongo las tensiones, tránsitos y representaciones que circundan la labor teatral política en relación a sus aspectos artístico-creativos. Aquí pretendo mostrar las diferentes propuestas artísticas, así como la manera en que los grupos establecen su política exhibitiva, sus contenidos, y su relación con la autonomía y la legitimidad artística.

En el tercer capítulo, abordo las representaciones laboral-organizativas de los grupos, mostrando los tránsitos que ellos realizan entre formas institucionales de ejercer la labor artística, y estrategias que les permiten actuar desde su independencia. El financiamiento colectivo, el uso y la distribución de los recursos, y los roles asignados a cada integrante; van forjando maneras de ejercer y simbolizar la práctica escénica, en directa relación con la vida personal de los y las teatristas.

En el último apartado presento las conclusiones de esta Memoria de Título, culminando así un proceso que se ha extendido por poco más de dos años; y que me llevó a conocer el mundo del teatro político, y de la escena nacional, desde adentro. En su totalidad, el estudio ha comprendido dos años de trabajo, en los que diversas personas han colaborado de distintas maneras. Por una parte, quiero agradecer quienes me ayudaron a encauzar esta investigación aportando con sus invaluable conocimientos: Marisol Facuse, Mauricio Barría, Carla Pinochet, Carlos Ochsenius y Ana Harcha. A su vez, quiero agradecer a quienes me acompañaron personalmente en todo este proceso. A mi familia, que con paciencia me ha ayudado a sacar este proceso adelante. A Anthony, por ser parte de mi vida y de esta investigación. A mis amigos y amigas que me apoyaron incondicionalmente. Y a todos los y las teatristas que hicieron posible este estudio, y que trabajan día a día por sus sueños.

TEATRO CRÍTICO EN CHILE: FORJANDO IDENTIDADES COLECTIVAS

Aproximarme a los grupos teatrales desde la disciplina antropológica, implica realizar un estudio del Arte en tanto sistema de relaciones sociales. Este desafío me “lleva a pensar en la necesidad de identificar el cómo y por qué nacen esas relaciones” (Mendoza, 2011, p. 124). El sociólogo francés Pierre Bourdieu propuso la noción de *campo artístico* para abordar estas problemáticas como una estructura compleja de relaciones jerárquicas que confronta distintos intereses en disputa por un determinado capital simbólico (Bourdieu, 1990). Es decir, para Bourdieu el operar artístico no es un acto puro y desinteresado (Pinochet, 2013).

Durante los meses que trabajé con los colectivos, me pude dar cuenta que efectivamente existen múltiples disputas en el campo artístico nacional. A lo largo de este documento expondré algunos casos de ello. Sin embargo, los diferentes posicionamientos no pueden ser entendidos jerárquicamente desconociendo la diversidad de regímenes de valor al interior del mismo campo (Pinochet, 2013). Si bien hay grupos teatrales que se valen de las maneras institucionales de ejercer la actividad artística, me resulta relevante comprender su potencialidad crítica, es decir, las posibilidades *otras* que ellos puedan activar sin pretender disputar el capital simbólico hegemónico; así como también la capacidad de forjar nuevos regímenes desde el distanciamiento de la institucionalidad.

Frente al modelo bourdesiano que releva las disputas, Howard Becker (2008) propuso una visión que centra su análisis en la dimensión colectiva, desmitificando la idea de Arte como acción individual de un sujeto-genio (Pinochet, 2013). Becker se centra en describir el funcionamiento cooperativo de la red de lazos múltiples que conforman un *mundo del arte*, comunidad que involucra personas provenientes de distintas esferas sociales -no sólo de la institución artística- y produce un sentido compartido del valor de sus producciones, es decir, convenciones colectivas. Para la antropóloga chilena Carla Pinochet (2013) lo interesante de esta visión, es que los límites de un mundo del arte depende de la extensión que las redes colaborativas y los sentidos compartidos puedan alcanzar.

En ese sentido, me parece más útil pensar la escena nacional sin un arriba y un abajo: plasmarlo como un plano con diferentes focos de atracción que generan gradientes entre las prácticas. En esos focos podríamos encontrar regímenes de valor y representaciones distintas sobre el quehacer artístico, y los grupos de manera dinámica transitarían entre ellos, acercándose y alejándose, mientras entretienen redes de cooperación. La perspectiva en red y la posibilidad de transitar, me parece pertinente para comprender el teatro político en la medida en que gracias a la cotidianeidad experienciada con los y las teatristas pude percatarme que éste constituye una práctica colaborativa que se piensa, constituye y transforma de manera constante; combinando diversas formas de simbolizar, ejercer y relacionarse.

No obstante, los análisis sociológicos del campo artístico han excluido la comprensión de “los discursos internos que dan sentido a esas prácticas” (Pinochet, 2013, p. 40) y a esos tránsitos. Por ello, proponerme ingresar en el quehacer cotidiano del teatro político implica *antropologizar* la mirada, y abordar los valores y las representaciones implicadas en el proceso artístico de los/as creadores/as y sus colaboradores/as (Heinich, 2010).

Además, tal como plantea Pinochet (2013), la noción de autonomía relativa que las teorías de Bourdieu y Becker implican, pierden su capacidad explicativa en los escenarios sociopolíticos latinoamericanos tanto por el “desfase que tiene lugar entre las prácticas artísticas periféricas y la concepción moderna del arte que esta autonomía supone” (p. 39), como por “la indefinición de las fronteras entre el sistema artístico y otras esferas sociales” (p. 39) que caracteriza al arte latinoamericano, y al teatro político muy particularmente.

Por ello, me parece relevante comenzar exponiendo la vinculación que presenta el teatro político ejercido actualmente en Santiago, con un continuo histórico de prácticas escénicas críticas. Como adelanté en la presentación de esta Memoria de Título, el arte crítico “consiste en hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar, en dar voz a todos aquellos que son silenciados dentro del marco de la hegemonía existente” (Mouffe, 2014, p. 99). Si bien algunos estudios han abordado este tipo de prácticas (Verzero, 2012, 2013a, 2013b; Capasso, 2013; Facuse, 2017; Carvajal, 2009; Infantino, 2008), desde los primeros meses en que comencé mi investigación me percaté que ellas cuentan con una escasa representación y una mala documentación no sólo en el contexto chileno.

(...) La propia dispersión de los colectivos y espacios autogestionados, el carácter efímero y precario de muchos de ellos, y otras características propias de este tipo de actividades como su altruismo, la improvisación o sentido lúdico, a veces su propia rebeldía y posicionamiento crítico, hacen que muchas de estas prácticas sean poco visibles o consideradas marginales. (Marín y Salón, 2013, p. 69)

A esto, y aunque pueda parecer algo paradójico, se suma el hecho de que la academia ha utilizado múltiples términos para abordar el *arte crítico*: ‘arte socialmente comprometido’, ‘arte intervencionista’, ‘arte participativo’, ‘arte militante’, ‘arte político’, son sólo algunos (Marín y Salóm, 2013). Frente a ello, decidí mantener y utilizar la noción de *arte crítico* para hacer referencia a su labor en la desarticulación del sentido común hegemónico, y así vincularlo con otros sistemas de trabajo teatral que igualmente se han desarrollado en nuestro país a partir de ese punto común.

Bajo dicha perspectiva, en este primer capítulo me parece relevante revisar aquellos antecedentes históricos que dotan al teatro político de hoy de una carga histórica crítica. Tanto ese continuo histórico local, como el contexto sociopolítico que circunda la actividad artística en la actualidad, me permiten reconocer cómo la memoria colectiva se forja al interior de cada grupo en base a representaciones comunes de sus teatristas, y a los procesos y estrategias de inauguración y construcción permanente de imágenes identitarias de carácter grupal.

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA

Con el trabajo de campo realizado pude percatarme que los grupos de teatro político que ejercen hoy en día en Santiago, transitan a través de una red entretejida por diversos agentes culturales, con representaciones respecto a la labor artística y mecanismos de organización y financiamiento disímiles entre sí. Sin duda, en este plano es importante destacar la presencia de las instituciones estatales, del mercado y sus agentes, de las universidades y escuelas teatrales, y por qué no decirlo, del público que es causa y a la vez propósito de este quehacer artístico.

A nivel histórico las relaciones que se han entretejido entre los grupos teatrales y estos actores han variado enormemente. Las transformaciones políticas, económicas y sociales que han acontecido a lo largo del siglo XX y a comienzos del nuevo milenio han ido transformando las necesidades y por ende, las expresiones del arte y el teatro en particular.

El arte crítico, y su expresión teatral particularmente, ha tomado diversos caminos: el teatro popular, el teatro social, comunitario, poblacional, de propaganda, son solo algunos de ellos. Para poder aproximarme a sus desarrollos, me valdré de la organización propuesta por Ochsenius (2016) en cinco grandes momentos.

Según la literatura (Díaz, 2012) lo que hoy se conoce como teatro popular o teatro social tendría su origen en eventos cotidianos de las oficinas salitreras de la pampa nortina, en la industrialización y proletarización nacional, y en el desarrollo del movimiento obrero moderno (Grez, 2011). Este quehacer contó entre sus redes de cooperación, con diversas organizaciones clasistas como las sociedades de resistencia, sindicatos, confederaciones y centrales de trabajadores, partidos obreros, e incluso, medios de prensa. Todos ellos apostaron por generar dispositivos de resistencia cultural acordes a las grandes ideologías de la época: el comunismo y el anarquismo (Bravo-Elizondo, 1991; Ochsenius, 2015). Entre los integrantes de las agrupaciones teatrales encontramos a obreros aficionados como Luis Emilio Recabarren, Elías Laferte y Antonio Acevedo Hernández; quienes colaboraron con la difusión y el montaje de piezas teatrales ya existentes, pero también permitieron el desarrollo de un teatro propio que vio su caída a la par del movimiento obrero hacia la década de 1930 (Bravo-Elizondo, 1991; Díaz, 2012; Grez, 2011; Ochsenius, 2016; Rojo, diciembre 2008). Este periodo resulta importante para comprender la labor que hoy realiza el Teatro Obrero Luis Emilio Recabarren (T.O.L.E.R.), pues como explicaré más adelante, el quehacer de este colectivo se centra precisamente en retomar la perspectiva teatral de los obreros salitreros, ejerciendo un quehacer teatral desde y para los/as trabajadores/as de hoy en día.

El carácter aficionado de los y las teatristas comienza a perderse durante el segundo período (comprendido entre 1940 y 1967) pues éste se caracterizó por la profesionalización de la disciplina al alero de la creación de diversos institutos teatrales en las grandes sedes universitarias del país (Hurtado y Ochsenius, 1982). Esta operación, junto al “surgimiento de las primeras políticas y agencias públicas dirigidas al sector profesional y no profesional del teatro nacional” (Ochsenius, 2016, p. 67); marca el ingreso del Estado a las redes de cooperación de la escena teatral. A diferencia de la

lectura que se hacía de este proceso entre la década del 80 y el 90 (Hurtado y Ochsenius, 1982; Sotoconil, 1981; Bravo-Elizondo, 1991), hoy en día se critica la visión iluminista con la que los institutos teatrales se vincularon con los sectores trabajadores y locales previo a la reforma universitaria (Ochsenius, 2016).

A pesar de esto, el Teatro Experimental de la U. de Chile estuvo ligado a la Central Única de Trabajadores, y marcó un referente para el posterior Teatro Nuevo Popular de su Departamento de Cultura. Así, en la década de los 60, donde el quehacer cultural se encuentra “altamente comprometido con el acontecer político nacional” (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 31), el teatro político de raíz obrera logró desarrollarse con artistas aficionados organizados de manera colectiva y sindical; buscando expresiones culturales populares, y recibiendo aportes del Fondo de Extensión y Educación Sindical (de origen estatal) (Bravo-Elizondo, 1991).

Según lo que plantearon Hurtado y Ochsenius en 1982, en la generación del ‘50 había aparecido un nuevo tipo de producción marcado por la radicalización política, que al dar cabida a las *creaciones colectivas* y al desarrollo del sketch plantearon una renovación del quehacer teatral colectivo. Las compañías pasaron a ser verdaderos grupos reunidos en torno a proyectos ético-estéticos, que mantenían una unidad ideológica. Además, cada agrupación desarrollaba una particular modalidad estética, que se manifestaba en obras que respondían “directamente a las necesidades de expresión políticas, sociales y personales de los miembros” (Hurtado y Ochsenius, 1982, p. 12). A pesar de que estos planteamientos de la literatura especializada se hayan realizado hace 35 años atrás, me hacen pensar en la posibilidad de que los grupos de teatro político actual conjuguen sus representaciones individuales en proyectos artístico-políticos colectivos.

Luego de la Reforma Universitaria acontecida en 1967, y hasta el fin del Gobierno de la Unidad Popular, Vicente Huidobro y Jorge Díaz vincularon el teatro chileno con la corriente anarquista (Rojo, diciembre 2008). Por su parte, Isidora Aguirre junto al Teatro Experimental Popular Aficionado (T.E.P.A.) apostó *por sketches políticos* denominados ‘propaganda política con forma teatral’, ejercidos sin financiamiento, algunas veces sin actores profesionales, y con el afán de realizar un *teatro del proletariado* (Grumann, 2013). A modo general, las compañías independientes y los Teatros Universitarios reformados se plantearon como elencos des-jerarquizados con “una función autoral democráticamente asumida a través de la ‘creación colectiva’ y los emergentes *‘teatros de grupo’*” (Ochsenius, 2016, p. 73).

El hecho de que los grupos teatrales de la época apostaran por la democratización de los recursos y los medios de la producción teatral, y diversificaran los espacios de difusión y recepción; me lleva a vincularlos directamente con la noción de praxis revolucionaria de Brecht (Sánchez, 1992). Cuestionar la autoría individual, eliminar las superioridades al interior de las compañías, buscar un circuito de espacios de presentación distinto al del teatro comercial, va en la senda de volver el quehacer teatral una verdadera acción subversiva.

Para Carvajal y Van Diest (2009) fue durante el gobierno de Salvador Allende, cuando la estrecha imbricación entre el mundo obrero universitario, así como la importancia de la función social del arte, alcanzaron su cúspide. Ejemplo de ello, es el Festival de Teatro Universitario-Obrero (años 1968 y 1970), así como también la creación del Sindicato Profesional de Actores de Teatro, Cine, Radio y Televisión (SIDARTE) en el año 1967.

Si hasta 1973 se contaba con un apoyo estatal directo a la actividad teatral, canalizado desde las universidades, además de un efervescente escenario asociativo en torno a la creación aficionada y difusión de las obras, en el cual se conectaban diversos agentes como universidades, organizaciones locales, sindicatos, etc., luego de la dictadura este proceso se ve radicalmente interrumpido. (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 34)

Toda la producción 'de abajo hacia arriba' ejercida hasta el '73, se vio resquebrajada con el Golpe Militar, momento en que algunos debieron abandonar el país y otros cambiar totalmente de rubro. En este nuevo periodo hubo quienes mantuvieron su quehacer, pero para encontrar un mínimo sustento económico ellos/as debieron enfrentarse a los altos impuestos que se le imprimían a la taquilla y a la censura estatal. Esta última fue implementada a través de los subsidios, de la quema de los lugares de presentación y a través de la propia detención de los/as artistas (Hurtado y Ochsenius, 1982). Por su parte, los Teatros Universitarios que siguieron funcionando se vieron fuertemente mermados, frente a lo cual se desarrolló un movimiento cultural aficionado que posteriormente dio origen a la Asociación Cultural Universitaria (Bravo-Elizondo, 1991). Paralelamente, algunos artistas detenidos practicaron teatro en los campos de concentración, con una organización interna que contemplaba una diversa repartición de funciones y se representaba como un quehacer de carácter 'combatiivo' (Bravo-Elizondo, 1991).

Con las nuevas exigencias institucionales, el sector poblacional y aficionado se vio obligado a desarrollarse de manera aún más marginal, encontrando apoyo sólo en agrupaciones culturales locales y algunos grupos eclesíásticos y de ONGs que intentaron canalizar las inquietudes populares (Bravo-Elizondo, 1991; Ochsenius, 2016). Para Díaz (2012) el acercamiento de los sectores populares a diversas expresiones artísticas, como lo son el teatro y el folclore, los movilizó para reiniciar procesos participativos en centros comunitarios, culturales, parroquiales, entre otros. La dictadura

fue una época de innumerables acciones teatrales; su mayoría argumentó acerca de las situaciones del momento: violencia, cesantía, allegados, inseguridad, miedo. (...) Su tarea fue reorganizar al pueblo, recuperar el sentido de pertenencia y fortalecer la identidad con sus espacios territoriales. (Díaz, 2012, p. 192)

Dentro de los autores y directores que destacan en esta época, encontramos a Juan Radrigán, cuyas obras "mayoritariamente están marcadas por una proposición de teatro político y social, donde la figura del marginal y el contestatario prevalecen en contraposición a la dictadura" (Díaz, 2012, p. 193), y cuya propuesta escénica era simple y permitía un fácil montaje en cualquier lugar. Coincidentemente, Juan Radrigán falleció

mientras yo me encontraba realizando el trabajo de campo, lo que me permitió comprender la cercanía que Teatro Kapital y Teatro Síntoma tenían con él. En ambos grupos participaban teatristas habían ejercido junto a Radrigán y por ende su fallecimiento fue un momento muy comentado en las reuniones colectivas. Algunos ensayos debieron cancelarse por los homenajes realizados, donde incluso una actriz con la que me encontraba trabajando era parte de la organización.

Con esas experiencias comprendí que el teatro ejercido por Juan Radrigán, aquel que releva a los subalternos de nuestra sociedad, constituye un referente ineludible de algunos y algunas teatristas políticos actuales.

De forma paralela, Rubén Sotoconil organizaba el Teatro Familiar de Barrio (TEFABA), logrando generar en plazas, galpones e incluso iglesias, instancias de contra-información, reflexión y crítica (García, 2011). El grupo se valió de las técnicas del mimo, del Teatro Invisible (variable del teatro del oprimido de Augusto Boal), de la interpretación de escenas del propio Bertolt Brecht, y de conversatorios finales para llegar a un público que en ese entonces no asistía a las salas de teatro (García). Si bien más adelante expondré esto con mayor claridad, me parece importante precisar en este momento que la búsqueda de los espectadores alejados de las tablas resulta ser una constante en la trayectoria de las prácticas críticas hasta el día de hoy. Específicamente, con mi trabajo junto a los grupos y las conversaciones entabladas durante las entrevistas grupales, me pude percatar de que para T.O.L.E.R. y Teatro Síntoma llegar a públicos que no asisten comúnmente al teatro es parte del proyecto artístico-político del grupo. Lo mismo ocurre con los conversatorios al final de las funciones: cuando acompañé a estos dos grupos a las funciones en sindicatos (en el caso de T.O.L.E.R.), o incluso en el Festival Santiago a Mil (junto a Teatro síntoma), ambos grupos realizaron conversatorios al final de las funciones, generando un espacio de encuentro y reflexión que acerca a artistas y espectadores. Dejaré planteado este punto en este momento, pero lo desarrollaré en profundidad más adelante para poder continuar con la trayectoria histórica de las prácticas críticas.

Otra arista presente en el periodo dictatorial es el caso de las compañías que contaban con un origen pequeño-burgués, las cuales se ligaron a organismos internacionales para avalarse frente al Estado (Hurtado y Ochsenius, 1982). Un caso relevante de este tipo de estrategia lo constituye el teatro de Andrés Pérez. Éste combinó financiamiento francés con dineros obtenidos a lo amigo, para proyectar la nación marginal, homosexual, fiestera, y sobreviviente (Harcha, 2010); es decir, para hablar de aquello que no estaba permitido, con una perspectiva utópico-comunitarista que también se reflejó en el teatro aficionado y poblacional posterior, y que respondía a una necesidad de congregación y de reconstrucción de vínculos grupales y simbolizaciones identitarias colectivas (Ochsenius, 2016).

Me resulta relevante destacar que para este caso la literatura especializada hace mención a la *dinámica a lo amigo*. Si bien Harcha (2010) no la define como tal, a partir de sus planteamientos puedo inferir que se refiere a una estrategia de obtención de recursos utilizada por los grupos artísticos, que está basada en el regalo, préstamo o intercambio de bienes y servicios por parte de amigos o familiares de los y las teatristas. En general,

los grupos entregan a cambio algunas entradas gratuitas para su próxima temporada, o una pequeña retribución. No obstante, dada la imposibilidad del grupo por saldar la deuda económica o simbólica adquirida con quien realiza el préstamo o regalo, ésta dinámica se desarrolla casi exclusivamente con personas cercanas a los/as teatristas y es representado como un aporte de ellos/as hacia la producción.

El quinto y último periodo identificado por Ochsenius (2016) corresponde a la transición democrática iniciada en 1990, año desde el cual la Concertación de Partidos por la Democracia comenzó a implementar las primeras políticas culturales que sentaron las bases para una nueva institucionalidad teatral (Carvajal y Van Diest, 2009). A partir de este contexto, los grupos que surgieron desde fines de los noventa hasta comienzos de la siguiente década, tendieron a autocomprenderse como *independientes*, englobando en ello

aspectos tan diversos como son la asociación directa entre la supervivencia del grupo y su capacidad de gestionar por sí misma la obtención de fondos concursables, la capacidad de auto procurarse recursos provenientes de otras diversas fuentes, las búsquedas poéticas específicas desarrolladas por la compañía, el establecimiento de determinados ritmos de trabajo, y un largo etcétera. (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 35)

Para las autoras, la transición democrática se arraigó en una política de consensos, en un pacto entre el neoliberalismo y la tecnocracia, entre progreso, modernización y desmemoria. Se generó una sensación ciudadana de desengaño e insatisfacción, la cual recayó especialmente, en ese entonces, entre los y las jóvenes y artistas que habían participado activamente en las distintas (contra) culturas de resistencia en la década de los ochenta (Carvajal y Van Diest, 2009). Probablemente ésta sea la causa de que la práctica teatral -como, por ejemplo, el teatro de Ramón Griffero y Vicente Ruiz- se haya ligado a los nuevos movimientos sociales (indígenas, feministas, de derechos humanos, estudiantiles, etc.) y haya inaugurado nuevos espacios de irreverencia: la calle, la sede sindical, el galpón abandonado (Ochsenius, 2016).

Los y las teatristas que conforman los grupos de teatro político actual crecieron y se formaron observando y presenciando éstas prácticas teatrales mientras la institucionalidad cultural se forjaba. Ellos y ellas fueron testigos de cómo algunos exponentes del teatro anti-autoritario, “buscaron mantener independencia hacia los nuevos campos de actuación pública abiertos por el Estado o por el mercado de la ‘entretención’ y la publicidad” (Ochsenius, 2016, p. 177), continuando con la precaria sustentación económica del período dictatorial, como lo son El Gran Circo Teatro, La Troppa y el Teatro del Silencio. Los grupos de teatro político actual observaron la manera en que aquellos grupos semi-profesionales y aficionados que surgieron en los márgenes de la política social descentralizada (como ENTEPOLA) extendieron la disciplina a diversas categorías sociales, generacionales y territoriales.

Pero ellos y ellas también vieron cómo el teatro profesional no contaba en esos años con capacidad institucional y financiera para vincularse con el mundo social o sindicalizado sin que medien las subvenciones gubernamentales (Ochsenius, 2016). Así

como también vieron cómo la creatividad, la organización y la resistencia popular a través de la cultura, y del teatro poblacional en particular, fueron instrumentalizados y “la promesa de inclusión [en el desarrollo cultural nacional] hecha por los nuevos gobernantes [a amplios sectores de la sociedad chilena] nunca se llevó a cabo” (Bozo, 2014, p. 84).

Así, con el tránsito hacia la democracia, el mercado, las prácticas artísticas y la institucionalidad se reacomodaron: para Bozo (2014) desde ese entonces el actor contó con un escenario de relaciones emergentes que lo vincularon a los organismos culturales; pero a costa de ello debió ir disminuyendo sus relaciones con el tejido social, sus influencias en las comunidades de base y debió ir “cediendo la tradicional postura de abierta disidencia del arte frente a la institucionalidad” (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 72). De esa manera, y frente a los ojos de los actuales teatristas, las grandes figuras anti-dictatoriales del sector escénico, se integraron a las campañas electorales y a algunos cargos de estos nuevos organismos culturales.

Frente al tipo de sociedad, de democracia y de arte teatral que se construye desde el Estado, una corriente juvenil de “profesionales, estudiantes y trabajadores precarios o informales” (Ochsenius, 2016, p. 265) se cuestiona críticamente a fines del 2000 los fundamentos de legitimación del orden democrático, las orientaciones de sentido y las relaciones de poder que las instituciones despliegan sobre los segmentos civiles subalternos. Los y las teatristas de esos años se cuestionan, tanto los contenidos, como las formas, recursos y lenguajes expresivos utilizados por el sector político y por el arte del espectáculo, que conciben a sus audiencias como portadoras de medios de pago (consumidores) o de voto electoral a captar y rentabilizar (Ochsenius, 2016). A fines de la primera década del nuevo siglo se habría producido entonces una explosión creativa manifestada en producciones de sala, de calle, en irrupciones masivas a propósito de intervenciones artísticas del espacio urbano o de movilizaciones sociales.

2. ¿NUEVAS TEATRALIDADES CRÍTICAS? LA IMPORTANCIA DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Como he mostrado en el apartado anterior, la vinculación de los y las teatristas con otros sectores y demandas de la sociedad no es algo nuevo: el teatro obrero se ligó a las movilizaciones de los trabajadores del salitre, a fines de los '60 el teatro chileno se hizo parte del movimiento popular-socialista, y ya desde los años '80 se ligó a “las voces divergentes de los “nuevos” movimientos sociales que comenzaban a despuntar simultáneamente en numerosas organizaciones civiles y en sus expresiones teatrales” (Ochsenius, 2016, p. 94). Entre los movimientos sociales que hicieron eco en el sector escénico a fines del siglo XX se encuentran, entre otros, el movimiento por los derechos humanos, el movimiento feminista, y el de la diversidad sexual.

Desde la transición democrática en 1990 hasta mediados de los dos mil, Chile se caracterizó por bajos niveles de protesta y movilización social, marcando un contraste con otros países más activos como Ecuador, Venezuela, Argentina o Bolivia (Silva, 2009). Desde 2006 en adelante, sin embargo, la protesta aumentó

considerablemente a partir de las movilizaciones estudiantiles secundarias (Donoso, 2013), y en años subsiguientes se extendió a una diversidad de grupos previamente desmovilizados. (Medel y Soma, 2016, p. 165)

Ochsenius (2016) visualiza una nueva coyuntura hacia los años 2010 y 2011 que se basa en una demanda social por mayor profundización democrática, por la ampliación de los espacios públicos, y que “seguidas por resultados de encuestas y por micro-medios disidentes de opinión pública, nuevas elaboraciones científico-sociales, preparación de movilizaciones sociales de nueva generación y el surgimiento de agrupaciones políticas situadas a la izquierda del espectro institucional” (p. 264) intenta abrirse paso desde lo social-político.

En paralelo al triunfo electoral de la derecha pos-pinochetista el año 2010, tanto grupos como autores jóvenes del campo profesional y semiprofesional confrontan a los agentes que durante el periodo transicional han promovido un segmentado mercado subsidiado de oferta teatral, y que se reproduce al interior del campo sin ligarse fuertemente a la movilización social y la protesta contenciosa (Ochsenius, 2016).

Siguiendo al autor, desde el año 2011 se generan así nuevas formas de *teatralidades críticas* en el campo social, vinculadas a las movilizaciones impulsadas por jóvenes profesionales, estudiantes y trabajadores precarios o informales; “sumando así nuevas expresiones a aquellas “*performances*” artísticas y sociales de anteriores movilizaciones sectoriales y al teatro auto-didacta de base social que han logrado preservarse molecularmente en el período de estabilidad política que sucedió a la dictadura” (Ochsenius, 2016, p. 265). Particularmente, durante el tiempo que estuve trabajando junto a los grupos teatrales, se generaron en el país una serie de manifestaciones sociales por el sistema de pensiones. Una coordinadora social “No + AFP” llamaba constantemente a marchas masivas para demandar un cambio en el sistema de jubilaciones, debido a los bajos ingresos que logran obtener los pensionados y pensionadas en nuestro país.

Esta coyuntura me permitió acceder etnográficamente al vínculo presente entre los grupos teatrales y los nuevos movimientos sociales. De hecho, en una de las reuniones de T.O.L.E.R., la directora propuso hacer una intervención artística para la concentración del día 4 de noviembre de 2016: que se hiciera una convocatoria abierta desde el colectivo, para atraer a actores, actrices y cualquier otra persona que estuviera interesada en organizar esta intervención. Si bien la mayoría del grupo no podría participar por su horario laboral, todos/as se entusiasmaron con la propuesta, y comenzaron a planificar los conceptos centrales que guiarán la intervención: vejez, pobreza, trabajo.

Asistí a uno de los ensayos que se realizaron para organizar la intervención para conocer cómo sería la dinámica. Al llegar, me invitaron a participar artísticamente. Si bien yo no podría asistir a la marcha el día siguiente, me sumé al training y al proceso creativo. A su vez, quedé encargada de crear el grupo en whatsapp para facilitar la coordinación entre las distintas personas que se habían sumado a la iniciativa.

Con este acontecimiento, junto a conversaciones que fui entablando posteriormente con los y las teatristas de los tres grupos, comprendí que todos y todas

han sido parte activa, a lo largo de su vida personal, de las movilizaciones sociales acontecidas durante los últimos años; y que esas experiencias les han brindado ideas y reflexiones que posteriormente, de manera grupal, ponen a disposición del ejercicio escénico.

En algunos casos, estas experiencias están dadas desde la militancia política en movimientos y partidos de izquierda. Como sabría más adelante, los vínculos establecidos y las ideas forjadas en estas organizaciones, son fundamentales para entender la actividad artística de algunos/as teatristas y grupos, como por ejemplo T.O.L.E.R. Sin embargo, en la mayoría de los casos individuales, las experiencias políticas responden a participaciones no-militantes de movilización social.

Los y las teatristas han participado a lo largo de su trayectoria de los distintos movimientos sociales que se han suscitado en los últimos años en Santiago. Un rol importante ha cumplido el movimiento estudiantil, que desde el año 2006 vio un auge de sus movilizaciones (Medel y Soma, 2016), pues precisamente en esa época los y las teatristas con quienes trabajé se encontraban cursando su enseñanza secundaria o superior y fueron parte de él. La gran mayoría de los/as teatristas participó de manera activa en las protestas conformando sus centros de estudiantes, asistiendo a las marchas, y siendo parte de las tomas y huelgas de sus establecimientos educacionales. No obstante, al egresar de estas instituciones, su participación disminuyó reduciéndose a una adherencia eventual a las marchas masivas.

Yo después [de salir del Liceo] estuve super desligada hasta que entré a la [Universidad de] Chile a hacerle las ayudantías a los chiquillos, porque ellos estaban el 2011 muy a caballo en la movilización. Se hicieron unas reuniones, y participé en el proyecto de 1800 horas de la corrida alrededor de La Moneda sacando fotos. Ahí conocí a gente y fue un proceso bonito. Claro, desde ese espacio, del espacio de la marcha o de la intervención sí, pero no tanto como uno querría porque efectivamente el espacio es poco, el tiempo es poco, y hay lugares donde es tan difícil, que el desgaste que significa entrar a organizar ese espacio... Por ejemplo, a mí me pasa en el colegio [donde trabajo], donde las organizaciones de asistentes de la educación están súper disgregadas [...]. Entonces meterse a organizar este espacio es súper difícil, pese a que igual se adhieren a las movilizaciones nacionales, pero no hay un proyecto de organización por conseguir cosas, que sea como colectivo. (Actriz, T.O.L.E.R., entrevista 1)

La mayoría de los y las teatristas vio reducida así su participación política en el momento en que ingresaron al mundo laboral. Sin embargo, siguen identificándose individualmente con las demandas levantadas por los movimientos sociales actuales, como el movimiento feminista, de disidencia sexual, o el movimiento por un nuevo sistema de pensiones. Esto los motiva a asistir a manifestaciones callejeras como las marchas masivas, o pronunciarse públicamente a través de sus cuentas personales de redes sociales (lo cual resulta interesante si consideramos que nuestro país es uno de los países de la región donde más intensamente se han utilizado las tecnologías digitales para desplegar nuevas tácticas de protesta (Somma, 2015; en Medel y Soma, 2016)). Sin embargo, gracias a las entrevistas y a algunas experiencias vividas durante el proceso

etnográfico, pude ver que la identificación individual con las demandas de la sociedad civil expresadas en los nuevos movimientos sociales, también ha repercutido en la actividad teatral grupal.

En el caso de T.O.L.E.R. la confluencia de ideas respecto al ordenamiento político-económico de nuestro país, se expresa, por una parte, en intervenciones artísticas callejeras que conforman tácticas culturales de protesta, es decir, formas de movilización que “reflejan una intención evidente de simbolizar o representar algún elemento de la causa colectiva por medios artísticos, gráficos, o a través de una coordinación de acciones de los presentes más sofisticada que lo habitual” (Medel y Somma, 2016, p. 167-168). Ejemplo de ello fue la intervención organizada para la marcha No + AFP del 4 de noviembre 2016; experiencia que no se presenta en los otros grupos con los que trabajé.

Un segundo tipo de manifestación política grupal lo constituye la asistencia a marchas y manifestaciones callejeras. Tanto en T.O.L.E.R. como en el Equipo Organizador del festival que ellos organizan junto a otros grupos (llamado Escena Obrera), es común sentirse convocados/as colectivamente para asistir a estas instancias, y por ende, adhieren a ellas de manera grupal. Si bien los y las teatristas de Teatro Kapital y Teatro Síntoma también participan de estas instancias, lo hacen de manera individual sin comprometer el nombre del grupo en lienzos o poleras como sí lo hacen T.O.L.E.R. y su festival.

Otra forma de ejercicio político que se desarrolla desde T.O.L.E.R. y desde el Festival Escena Obrera, lo constituye el apoyo presencial y virtual a trabajadores/as y estudiantes en huelga. En diversas reuniones y ensayos realizados durante el trabajo etnográfico, los/as miembros de T.O.L.E.R. y del Equipo Organizador del Festival Escena Obrera elaboraban improvisados carteles con consignas de apoyo, para que todos/as los/as asistentes nos tomáramos una fotografía con ellos. Luego, las fotografías tomadas eran subidas a las redes sociales con consignas que respaldaban las demandas de un sindicato, liceo, u organización que se encontraba movilizada.

Si bien la mayoría de las veces yo compartía las demandas del grupo movilizado, estas situaciones me hicieron reflexionar sobre los aspectos éticos de mi proceso investigativo, no por transgredir la supuesta objetividad de la investigadora, sino porque el haberme negado a ser parte del apoyo virtual podría haber afectado la accesibilidad al campo y a las representaciones de los y las teatristas.

A pesar de que ninguno de los otros dos grupos realiza este tipo de manifestaciones presenciales o virtuales a huelgas sindicales como lo hace T.O.L.E.R. y Escena Obrera, Teatro Síntoma sí utiliza sus redes digitales grupales para apoyar demandas sociales amplias, como las promovidas por el movimiento estudiantil o por mejores pensiones. Evidentemente esto se genera por una confluencia de representaciones sociopolíticas similares, pero no implica una adherencia presencial a las manifestaciones callejeras de manera colectiva.

Las ideas y nociones que cada teatrista porta gracias a sus experiencias personales de militancia política o de participación en movimientos sociales, conforman lo que algunos/as de ellos/as llaman *imaginarios políticos* y que son discutidos en las

reuniones y ensayos, y son puestos a disposición tanto de la creación artística grupal, como de la organización y los vínculos establecidos. De esa forma, las experiencias y las trayectorias individuales comienzan a figurar la propuesta artística colectiva de los grupos de teatro político estudiados.

3. EL ORIGEN GRUPAL: CONSTRUYENDO UNA IDENTIDAD COLECTIVA

El día en que me reuní con algunos miembros de Teatro Síntoma para proponerles participar en la investigación, habíamos quedado de juntarnos a las 15:00 hrs. en el Café Literario del Parque Bustamante. Ese día supuestamente conocería al director de la compañía, a una de las actrices fundadoras, y a la productora, aunque ésta última no había contestado ninguno de los correos.

Al llegar, algo perdida, comienzo a buscarlos hasta que una chica me hizo señas con su brazo en alto: era la actriz. Ella me avisa que el director llegaría más tarde, aunque al poco andar avisó que no iba a alcanzar a llegar. Nos sentamos en un café que se ubica en la vereda de enfrente, y me cuenta cómo comenzó el trabajo de Teatro Síntoma. Primero se reunieron cuatro compañeras de universidad que en el último año de carrera decidieron organizarse en una compañía ya que no les gustaba su obra de egreso. Todas ellas mujeres. En los meses y años posteriores otras personas habrían pasado por la compañía, estando hoy constituída por las cuatro actrices fundadoras, una compañera de su mismo curso que llegó poco tiempo después, un dramaturgo que desde hace algunos meses también es el director de la compañía, una productora que se sumó hace un año aproximadamente, dos diseñadoras teatrales, y algunas actrices que han apoyado en la última obra.

Casi la totalidad de las personas que trabajan en Teatro Síntoma, así como en los otros dos grupos, son personas que cuentan con estudios universitarios de actuación, teatro o diseño teatral. Este panorama se corresponde con el 66% de los teatristas a nivel nacional que cuenta con educación universitaria completa (Reyes, 2016). Pero con el transcurso del trabajo de campo pude darme cuenta que no todos presentaban este tipo de educación formal. Si bien la mayoría tiene estudios universitarios existen diversidad de casos formativos entre los teatristas con los que trabajé: algunos/as tienen estudios universitarios incompletos, en otro de los casos los estudios superiores los realizó en una institución no universitaria, otro caso presenta *otro tipo* de estudios teatrales, e incluso dentro de las personas con las que trabajé me encontré con una teatrista que sólo contaba con educación media. De esa forma, en el mundo del teatro político actual pude visualizar la diversidad formativa que se presenta en el sector teatral a nivel general, y que ha sido descrita por Reyes (2016).

En el caso de Teatro Kapital, el día que me reuní por primera vez con su director lo hicimos en un café ubicado en el centro de Santiago. Al llegar al lugar, él estaba sentado en una mesa con un texto de Deleuze. Con el fin de comenzar la conversación le pregunté por qué lo estaba leyendo, y le comenté algunas cosas que sabía del autor. Él me contó que está estudiando un doctorado en la Universidad de Chile y el último tiempo le ha rondado la idea del rizoma y otros postulados de Deleuze. Me llama inmediatamente

la atención el carácter intelectual del director de Teatro Kapital, ya que no esperaba encontrarme con un estudiante de doctorado ejerciendo en un colectivo como éste pues sólo el 10% de los/as trabajadores escénicos a nivel nacional cuenta con estudios de posgrado (Proyecto Trama, 2014) y suponía que estos/as profesionales se concentrarían en instituciones gubernamentales o académicas.

Al conocer más sobre éste y los otros grupos, me di cuenta que sólo tres teatristas cuentan con estudios de posgrado, ya sea completos o incompletos. El director de Kapital es uno de los casos, quien además de encontrarse estudiando un doctorado actualmente, cursó en años anteriores un magíster en Dirección. Durante este proceso él había sido compañero de otra actriz, la cual ejerce actualmente en T.O.L.E.R. pero no desde su especialidad, como sí lo hace el director de Kapital, sino que manteniéndose únicamente como actriz. El tercer caso de teatrista con estudios de posgrado lo constituye una actriz de Teatro Kapital, quien aún se encuentra estudiando un magíster en Artes en la Universidad Católica de Chile.

Gracias a las conversaciones entabladas con los y las teatristas, supe que los tres grupos poseen un origen universitario, es decir, “sus integrantes se han encontrado y estrechado vínculos en el marco de su formación en instituciones académicas” (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 48). Sin embargo, el único grupo que mantiene a todos sus miembros iniciales es Teatro Síntoma. En los otros dos grupos sólo un/a fundador/a se mantiene actualmente, pues los/as demás se han retirado del quehacer colectivo, o bien, siguen colaborando pero de manera esporádica.

Dada la imposibilidad de acceder con la observación participante a los hechos pasados de las trayectorias grupales, y la necesidad precisamente de captar e interpretar las vivencias colectivas de los grupos (Maisonneuve, 1971; en Ortí, 1996) como lo es su origen o los distintos espacios de presentación que han recorrido, me planteé la necesidad de realizar entrevistas grupales a cada una de las compañías o colectivos. Decidí sacar provecho del carácter natural de los grupos (Briones, 1988; en Canales, 2006), y generar instancias comunes donde los/as distintos/as miembros pudieran participar, independiente del tiempo que llevasen trabajando en ellos.

Para la primera entrevista que realicé con cada grupo, les propuse elaborar colectivamente una línea de tiempo: les entregue una cartulina en blanco y lápices de colores, y a medida que la entrevista iba avanzando, yo les iba pidiendo que situaran distintos hitos en el papel. Esta dinámica actuó como estímulo inicial de proposición del tema de conversación pero también como una provocación continuada a lo largo de la entrevista (Valles, 1999). Frente al temor que tenía de que la dinámica de cuestionario no causara interés en los grupos y generara, más que un acercamiento, una mayor distancia entre los/as teatristas y yo como persona externa a ellos/as; recurrí a las técnicas utilizadas en las metodologías participativas propuestas por el Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible (Alberich et al., 2009). Utilicé estas técnicas apostando a que, por su potencial evocativo, los dibujos permitieran motivar el diálogo (Seidmann, Di Iorio, Azzollini y Rigueiral, 2014) y concentrar la atención del grupo en una dinámica que incorpora el cuerpo –en tanto actividad kinésica- a la construcción de un relato colectivo.

A medida que fui aplicando dicha idea a las entrevistas, me di cuenta que éstas instancias además de permitirme acceder verbalmente a los sentidos y las nociones que los y las teatristas mantienen sobre su quehacer teatral, también me desafiaban a observar la organización interna que ellos y ellas adquirirían frente a la actividad. Así, incorporar técnicas participativas en esta investigación terminó cumpliendo propósitos tanto estratégicos, como interactivos y analíticos.

Cuando me reuní con los grupos para realizar la primera entrevista, todos sabían que yo iba a estar a cargo de esa reunión por lo que llegaron expectantes a lo que íbamos a hacer. Algunos/as estaban ansiosos por comenzar. Me preguntaban qué iba a hacer yo con las grabaciones, si las iba a publicar en alguna parte. Ante eso les expliqué que era confidencial, anónimo, que no tuvieran miedo de hablar pues apostaría siempre por resguardar su información, además de explicarles el objetivo de la entrevista. Les pedí que cada uno/a que eligiera un lápiz, y que no se lo intercambiaran entre sí: deberían procurar que cada vez que rayaran la cartulina, fuera con el lápiz que habían escogido. También les di la libertad, al inicial la entrevista, de que si alguno/a se aburría en algún momento, podía rayar o dibujar algo en los bordes de la cartulina. A medida que fui desarrollando las entrevistas me di cuenta que esto fue de bastante utilidad, ya que algunos/as teatristas después de un rato ya comenzaban a impacientarse.

Para comenzar entonces, les pedí que entre todos/as realizaran una línea de tiempo de la compañía/colectivo marcando sus principales hitos. Los miembros de Teatro Kapital se miraron unos/as a otros/as. Una actriz le dijo al director (y fundador) que obviamente él debía trazar la línea para comenzar. En el caso de Teatro Síntoma, las actrices se emocionaron mucho, y empezaron a aportar ideas sobre qué escribir primero. A diferencia de ellos, T.O.L.E.R. tuvo muchos problemas para comenzar la línea: no entendían bien la instrucción, y a la vez nadie quería ser el primero o la primera en escribir. Sin embargo, en los tres casos, quienes comenzaron trazando las líneas de tiempo fueron finalmente aquellos y aquellas que fundaron los grupos. La relevancia de los/as miembros fundadores/as se mantuvo durante todas las entrevistas, ya que incluso otras personas que se habían sumado posteriormente a la trayectoria grupal iban interrumpiendo la entrevista para hacerle preguntas a los/as fundadores sobre algunos episodios pasados.

Según Carvajal y Van Diest (2009), para los grupos de origen universitario existen dos factores principales: su conformación por personas profesionales; y el paso de la compañía por festivales organizados por la dirección de las escuelas y/o los estudiantes. En las líneas de tiempo que realizaron los grupos, pude notar que tanto en la trayectoria de Teatro Kapital como en la de T.O.L.E.R. hay personas que no cuentan con estudios universitarios, y por ende, no son *profesionales* en el sentido formativo. Si bien esto es algo que abordaré con más detalle en capítulos siguientes, me parece importante adelantar que las diferencias entre profesionales y no profesionales (en el sentido formativo) no son relevantes para los grupos con los que trabajé. Respecto al segundo factor, en las líneas de tiempo y en las conversaciones que tuve con los grupos durante las entrevistas, aparecen menciones de festivales universitarios en la trayectoria de Teatro Kapital y de Teatro Síntoma, tales como el Festival de Dirección Teatral de la

Universidad de Chile, y los festivales de la Universidad Mayor respectivamente. A diferencia de ellos, este tipo de instancias no fueron relevadas por T.O.L.E.R., donde sí aparece muy fuertemente el Festival Escena Obrera, instancia que ellos/as mismos/as organizan.

Durante las entrevistas, resultó fundamental preguntarles directamente a los grupos por su origen, pues éste constituye una estrategia de construcción de identidad que permea tanto su constitución interna, como su inserción en el campo teatral (Cucho, 2004; en Carvajal y Van Diest, 2009). En esta memoria me propuse abordar la situación actual sin desconocer la trayectoria de los grupos, entendiendo que su origen fáctico es la referencia concreta de la identidad grupal, y que la construcción de ésta así como las estrategias que los grupos utilizan para ella, conforman una *elaboración relacional* que orienta las representaciones y las elecciones del grupo en su desarrollo posterior, y que produce efectos sociales reales (Carvajal y Van Diest, 2009).

En una de las entrevistas entabladas con T.O.L.E.R. una de las actrices me comentó que ellos/as han decidido presentar su montaje frente a un público que no ve teatro comúnmente “porque T.O.L.E.R. se propuso desde un principio así, o sea, ya llamarnos Teatro Obrero Luis Emilio Recabarren es para los trabajadores; y desde ahí es de donde nosotros empezamos” (actriz, T.O.L.E.R., entrevista nº 3). El inicio del grupo constituye entonces no sólo la instancia que los congregó, sino también su razón e impulso: activar el quehacer teatral de los obreros salitreros, en el quehacer de los actuales trabajadores. El origen “será un referente e incluso una razón de por qué se permanece en el grupo y se continúa haciendo cosas en conjunto. En esa experiencia se halla la semilla de la continuidad y permanencia” (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 48).

Pero durante este episodio con T.O.L.E.R. me di cuenta que el origen no es la única estrategia de construcción de identidad, sino que los nombres constituyen una referencia performativa importante para ella. La operación de nombramiento como ‘Teatro Obrero Luis Emilio Recabarren’ realizada por sus dos actrices fundadoras, “debe entenderse como continuamente afirmando una permanencia que produce la imagen de una realidad invariable” (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 48). A diferencia del origen, que recae en este caso sobre dos compañeras de universidad y de militancia política en un partido de izquierda, el nombre opera como un gesto intencionado, un gesto de *autoconstrucción discursiva* que expresa una voluntad de inaugurar una propuesta artística basada en el legado de Recabarren como dirigente de los obreros salitreros, de disputar una identidad en tanto compañía de y para trabajadores/as, y de distinguirse respecto a otras poéticas y otras imágenes identitarias. La propuesta artística de T.O.L.E.R. recae entonces en un afán pedagógico: “hacer del arte una herramienta para facilitar el conocimiento, yo pienso, para transmitirlo más fácil y más vivo” (actor, T.O.L.E.R., entrevista 2).

Respecto a la importancia del nombramiento, recuerdo que en una de las reuniones de este grupo conversamos sobre el dossier de presentación de la obra. Se le llama dossier a un archivo digital que presenta la reseña y la ficha artística del montaje, y que es utilizado por los grupos para dar a conocer su trabajo a distintas instituciones. La directora, en su computador, nos muestra el diseño del dossier mientras los/as demás

opinan respecto a los colores, la tipografía utilizada, y algunas cosas del contenido. Una de las actrices propone cambiarle el nombre a la obra, ya que considera que el nombre actual, 'La empresa no perdona' es muy explícito y no deja ver la ironía propia de la obra. Otra de las chicas comenta que este nombre nunca le ha gustado, ya que al ser tan explícito no les permite ser estratégicos a la hora de ofrecer la obra: no pueden ocultar el mensaje que están entregando, y eso los/as priva de algunos espacios de presentación y consecuentemente de otros públicos. A ella le gustaría que las empresas los/as contrataran para mostrar esta obra a sus trabajadores/as, ya que así lograrían verla no sólo quienes "ya están convencidos" de las ideas de cuestionamiento y transformación. Si bien ambas valoran el interés pedagógico que tiene el nombre de la obra, consideran que es "poco estratégico". La directora, quien es la única fundadora que se mantiene trabajando de manera permanente en T.O.L.E.R., defiende el nombre que la obra ya que al escucharlo inmediatamente queda claro de qué se trata. El grupo me cuenta que la obra original se llama 'La empresa perdona un momento de locura', pero cuando ellos/as la adaptaron decidieron cambiarle el nombre restándole la ironía original, pero dejando muy en claro la idea que la sostiene.

El grupo no logró resolver esta discusión, y la obra quedó con el mismo nombre ya que en realidad no hubo acuerdo para cambiarlo. Sin embargo, en esta ocasión comprendí que la nominación del montaje también porta la característica pedagógica que guía la propuesta artística instaurada por T.O.L.E.R. en sus orígenes (no sólo la nominación del grupo); pero que tanto la propuesta como las estrategias para su desarrollo van modificándose a medida que la composición del grupo y sus necesidades cambian.

En el caso de Teatro Kapital, cuando tuve la oportunidad de preguntarles por qué el colectivo se llamaba de esta forma, el director y fundador me comentó que en un inicio trabajaban con otro nombre. Al comenzar se autodenominaron Teatro Sinapsis, pero rápidamente cambiaron a Teatro Ácrata. La primera de estas denominaciones se relaciona en nuestro lenguaje con sustantivos tales como *conexión*, *relación* y *unión*, siempre enfocados en el ámbito biológico (Real Academia Española, 2014). El segundo presenta una evidente relación con la esfera política, pues la *acracia* significa "doctrina que propugna la supresión de toda autoridad" (Real Academia Española, 2014, s.p.); misma idea que se plasmó en el nombre del primer montaje realizado por este grupo: 'Ante La Ley'. No obstante, por lo que interpreto del relato entregado por el fundador, esta noción de enfrentamiento y rebeldía se habría modificado, pues ya para el segundo montaje, 'Suspedidas', el grupo habría optado por auto-nominarse 'Teatro Kapital'.

Con la perspectiva de hoy, el director y fundador del colectivo me explica que ésta idea tiene varias acepciones para él:

En ese tiempo nos invitaban a Talca y a otros lugares que habíamos ido, y yo sentía que era un teatro súper santiaguino, entonces estaba toda esa cosa de 'la capital'. Estaba siempre también la idea de capital de Marx: sentía que le daba un carácter político, y al mismo tiempo el significado de la palabra en la RAE tiene que ver con la cabeza, por lo tanto con lo principal. Entonces también tenía que ver con hacer un teatro desde lo principal, desde lo básico porque siempre era 'un

espacio vacío, sillas; espacio vacío'. Esto lo armamos con tres... ni siquiera con parrilla de luces, con tres focos halógenos y una silla. Entonces tenía que ver con todas las acepciones que aparecen sobre 'capital'. Y la 'k' era para darle ese énfasis a... hay varias versiones sobre por qué la 'k', como del mapudungun, o de los anarquistas, cuando eran perseguidos cambiaban pequeñas letras en sus apellidos. Como son nombres europeos tienen muchas 'c' y muchas 'k', entonces eso significaba poder hacer variaciones en los nombres y no ser identificados. Nunca adscribí ni adscribimos a ninguno de esos relatos, como casarse con uno (sic), pero escribir con 'k' implica como un margen, un *under* desde lo político. (Director, Teatro Kapital, entrevista 1)

Con el relato del director de Kapital veo la diversidad de representaciones que él asocia al nombre del colectivo, pero también la distancia que él toma con cada una de ellas y cómo esta búsqueda de independencia se expresa en la misma 'k' fugitiva que hoy siguen utilizando. Este intento de huir parece ser una constante para el colectivo, incluso en su política de circulación, pues mientras conversábamos durante la tercera entrevista, ellos/as reconocían una posición de *automarginación* de la escena nacional. En este sentido, la 'k' fugitiva plasma ese intento del grupo por rehuir de las maneras institucionales de circular un montaje, de financiar su trabajo, y de sus propios relatos constitutivos. Esto resulta paradójico, pues ¿cómo lo 'capital' puede estar relegado al *under*, al margen? Por las conversaciones que mantuve con los y las teatristas entiendo que precisamente ese es el cuestionamiento que ellos realizan respecto a la escena nacional: lo que constituye el centro de la actividad escénica, no está abordando lo 'central' o 'principal'; que para ellos/as sería la pregunta artística por el propio arte.

En el caso de Teatro Síntoma, los relatos que obtuve por parte de sus fundadoras me mostraron que para elegir el nombre del grupo ellas se reunieron y realizaron una "lluvia de ideas", dentro de la cual surgió la idea de 'síntoma'. Ellas buscaron en el diccionario lo que significaba este término, encontrándose con una definición que hace referencia a "1. m. Manifestación reveladora de una enfermedad. 2. m. Señal o indicio de algo que está sucediendo o va a suceder" (Real Academia Española, 2014, s.p.). Lo que a ellas les llamó la atención es la posibilidad de poder trasladar esta idea médica de revelación de un padecimiento a otra esfera, apuntado a una idea de síntoma social. Desde entonces, el grupo inauguró una propuesta artística y una imagen identitaria que busca relevar el carácter colectivo de las problemáticas sociales, y sus soluciones; que posteriormente fue vinculada por sus fundadoras con los planteamientos de Antonin Artaud. El teatro "es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente" (Artaud, 1999, p. 30); es decir, un síntoma de la peste del espíritu; como lo es la coerción en el montaje 'Bello Futuro' de Teatro Síntoma, o la represión armada en 'La Victoria'. Pero

la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira (...); y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior. (Artaud, 1999, p. 31)

Así, la trilogía basada en testimonios de mujeres pobladoras de Teatro Síntoma, y que pude parcialmente conocer durante el trabajo etnográfico, se constituye como un arte crítico que incita al público a preguntarse por la organización colectiva, y la *unidad popular*: frase que le da cabida al último montaje de la trilogía.

Así, durante el tiempo que compartí junto a los grupos de teatro político comprendí que tanto el origen como las nominaciones son elementos fundamentales para su construcción identitaria, y un análisis de ellos me permite realizar una primera aproximación a sus representaciones colectivas. Sin embargo, la imagen identitaria y la propuesta artística de los grupos no es invariante, sino que se va transformando a medida que la conformación de los grupos y sus necesidades van cambiando.

Durante los meses que estuve trabajando con Teatro Kapital traté de comprender la conformación del grupo ya que no me quedaba del todo claro quiénes formaban parte del colectivo y quiénes no. A lo largo del trabajo de campo ellos/as me hicieron ver que los límites no son tan estrictos: es difícil reconocer un *adentro* y un *afuera*, pues hay personas que han participado de montajes anteriores y a pesar de no estar en esta última obra siguen siendo reconocidos por los demás como parte del grupo, y ellos/as mismas se siguen considerando como tal. Situación similar es la que me encontré en T.O.L.E.R.: hay personas que nunca han actuado, dirigido o diseñado para los montajes, sin embargo, todos/as las reconocen como parte del grupo. Se trata de personas colaboradoras que ayudan a trasladar o montar la escenografía, personas que facilitan focos o herramientas, que difunden y asisten a sus funciones, o colaboran cuando se necesita recaudar fondos.

Los y las teatristas de Teatro Kapital o T.O.L.E.R. no reconocen una línea definida para diferenciar entre quienes son parte del grupo y quienes son colaboradores/as. Sin embargo, en el primer caso, el marcador de identidad estaría dado por la subjetividad de cada miembro, es decir, cada uno/a es parte del grupo en la medida que se sienta parte de él. Aunque también, este marcador se combina con el carácter performativo de la identidad, donde por ejemplo, ellos me reconocieron -a mi como investigadora- parte de Teatro Kapital por el hecho de estar asistiendo a sus reuniones. Para el segundo grupo, la pertenencia estaría marcada por el *nivel de compromiso* que cada persona adquiere con el proyecto artístico-político del grupo. Si bien esto es algo de lo que hablaré más adelante, en este punto me interesa precisar que entre los y las teatristas de T.O.L.E.R. existe una idea convenida de que cada persona posee un nivel de convicción respecto a la propuesta y los objetivos del grupo, y que el compromiso adquirido por cada persona con ellos, expresado en la cantidad de tiempo y trabajo destinado a su desarrollo, determinan si él o ella formaría parte del grupo, o sólo sería un/a colaborador/a. Así, personas que han sido parte del montaje 'La Empresa No Perdona' son consideradas por los/as demás miembros como personas externas por no *comprometerse* con el proyecto, y otras que nunca han sido parte del proceso creativo sí conforman el grupo pues han colaborado esporádicamente, pero de manera recurrente y creyendo en el proyecto.

A diferencia de Teatro Kapital y T.O.L.E.R., la compañía Teatro Síntoma pareciera comprender la pertenencia al grupo de una manera más objetiva que subjetiva. Esa vez que me reuní con una de las actrices fundadoras para presentarle mi investigación y ver la posibilidad de trabajar con el grupo, ella no dudó en plantearme que la compañía está

compuesta por cierta cantidad de personas y que las demás se han sumado a los montajes según las necesidades de cada uno de ellos. Para Teatro Síntoma el marcador de identidad no es performático: un o una teatrista puede estar participando de un montaje pero eso no determina que sea parte del grupo. Quienes sí conforman Teatro Síntoma son las actrices que lo fundaron, además de las diseñadoras teatrales y el dramaturgo, quienes han trabajado en varios montajes junto a ellas. Según lo que las fundadoras me expresaron durante el tiempo que estuve siguiendo su actividad, interpreto que en este caso ser parte del grupo significa realizar un trabajo sostenido con el grupo, por lo que el *adentro* estaría marcado por la trayectoria de participación; pero también por el cumplimiento de actividades *centrales* (relacionadas directamente según Becker (2008)) con la producción de una obra representada como 'artística' como dirigir, actuar, escribir una obra). En el caso contrario, quienes colaboran de manera esporádica, o bien realizan actividades de *apoyo* (labores menos raras, menos artísticas (Becker, 2008), conforman la red de personas colaboradoras. Entre ellos/as podemos encontrar al diseñador gráfico, los músicos y algunos/as otros/as amigos que aportan para la creación de los montajes, las distintas funciones y las instancias de recaudación de fondos.

Independientemente de si los colaboradores y colaboradoras son reconocidos por los y las teatristas como *adentro* o *afuera*, sin duda estas personas son relevantes a la hora de comprender la imagen identitaria de los grupos pues han sido parte de la construcción visual, sonora y en definitiva, simbólica del grupo; aportando con ideas y prácticas que manifiestan una forma particular de representar la actividad artística. Por ello, a medida que iban pasando las semanas y yo seguía asistiendo a las distintas reuniones y actividades de los grupos teatrales, pude observar que los aportes de personas externas son fundamentales para su quehacer colectivo.

Como mostraré más adelante, los familiares y los amigos íntimos de cada teatristas resultan ser una de las principales fuentes de recursos (monetarios, técnicos, humanos) a la hora de financiar el quehacer teatral. Sin embargo, cuando se les pregunta formalmente a los y las teatristas sus redes de cooperación, este tipo de personas no son relevadas en sus relatos. Es sólo etnográficamente donde aparecen estos/as sujetos que aportan desde el anonimato: las parejas, madres, padres, hermanos/as y amigos/as ayudan a montar, desmontar, cargar, conseguir utilería, diseñar y componer universos sonoros, registrar visual y audiovisualmente las funciones, trasladar todo tipo de materiales, equipos y herramientas, entre muchas otras cosas. Pero también sustituyen a los y las teatristas en sus casas, asumiendo las labores de cuidado y aseo los días de función, por ejemplo. En ese sentido, la actividad teatral se vuelve posible no sólo por actividades *centrales* y de *apoyo*, sino también por actividades que podría considerar de *refuerzo* y que se vinculan ya no a la creación y la producción artística, sino a la posibilidad de cada teatrista por participar.

Con todo lo anterior, concluyo que la red de colaboración alcanza niveles más amplios de los reconocidos por los y las teatristas durante las entrevistas y conversaciones cotidianas. Retomando la visión en red que planteo hace algunas páginas, cada grupo actúa como un foco de atracción donde en el centro se sitúan los y las teatristas de cada grupo; pero que al alejar la mirada aparecen otras personas que

también trabajan para la actividad grupal, así como los núcleos familiares de cada teatrista. Estas personas transitan por la red acercándose y alejándose de cada núcleo, y colaborando con ello a la construcción de la imagen identitaria grupal.

De esa manera, concluyo en primer término que la identidad de los grupos es inaugurada y construída fáctica y simbólicamente por un conjunto de teatristas que conforman cada uno de los grupos. En segundo lugar, que los marcadores de identidad son variados entre los grupos, siendo algunos de carácter objetivo y otros, en cambio, referidos a sentimientos y actitudes presentadas por cada persona. Y en tercer término, que el quehacer teatral se sustenta sobre una red de cooperación más grande que la reconocida verbalmente por los grupos teatrales, y que considera *actividades centrales, de apoyo, y de refuerzo*.

4. EL FESTIVAL ESCENA OBRERA

El día que me reuní con la directora de T.O.L.E.R. por primera vez, me dijo que el grupo era parte de la organización del Festival Escena Obrera y me invitó a participar de la producción de su tercera versión. Yo había escuchado hablar de él, pero no sabía bien de qué se trataba. Así, a comienzos de octubre conocí al Equipo Organizador de Escena Obrera en el cual además de encontrar a la directora de T.O.L.E.R., pude conversar con quien había sido la otra fundadora del grupo (a quien para efectos de esta Memoria llamaré Sara). Ella había fundado el grupo junto a la actual directora, y si bien no participa del montaje, siempre ha cooperado con el grupo facilitando focos, torres de iluminación, traslados, etc. Ahora Sara encabeza el equipo del Festival, por lo que nos dio la bienvenida a la reunión y nos invitó a presentarnos ante los demás. Ella comenzó planteando que es militante de un partido de izquierda, que participa de dos colectivos (ambos de teatro político, entre ellos T.O.L.E.R.), y ha estado en las dos versiones anteriores del Festival.

Luego, uno a uno nos fuimos presentando: algunas eran personas que participaban de la organización desde antes, otras que habían apoyado al Festival durante sus actividades y que en esta oportunidad querían formar parte de la propia organización, y otros, como yo, que asistían por primera vez. Si bien la mayoría son actores o actrices, también hay otras personas que trabajan la cultura desde otros ámbitos (como las artes visuales o musicales). En general son personas jóvenes, todos entre los 20 y los 40 años. Yo les planteé que estaba realizando una investigación, y que por eso estaba en dicha reunión: todos y todas estuvieron de acuerdo con que me uniera al grupo, e incluso valoraron la posibilidad que mi Memoria les brindaba para ser mencionados en algún documento. En ese momento noté que el problema del registro de las artes escénicas no solo constituye un problema para los/as investigadores/as que nos adentramos en este mundo artístico, sino también para los/as mismos/as teatristas pues, como me planteó un actor, no cuentan con la posibilidad de “revisar y aprender” de los procesos pretéritos, así como tampoco de archivar y resguardar sus actividades presentes.

A partir de esa reunión, y hasta enero 2017, participé en las instancias de preproducción de la tercera versión del Festival Escena Obrera. En esos cuatro meses asistí a las distintas reuniones, participé de la convocatoria, tanto difundiendo como seleccionando los montajes y obras artísticas que se presentarían, colaboré en la planificación de las distintas jornadas culturales, y en definitiva, ayudé a visualizar todo lo que un festival de carácter autogestionado significa. Específicamente, quedé con la función de difundir las informaciones a través de twitter, así que desde ese lugar me fui involucrando poco a poco en la organización.

A lo largo de los meses de trabajo, pude comprender que todos ellos/as comparten representaciones políticas comunes, ya que la mayoría milita en el mismo movimiento de izquierda. Esta organización es el sustento de las relaciones que el Festival entabla no sólo entre los organizadores, sino también entre ellos y los lugares en que se ejecuta el festival. Precisamente, T.O.L.E.R. y otros grupos se sumaron el año 2015 a la idea de organizar un festival cuyo objetivo principal fuese vincular a los y las trabajadores/as de la cultura, con sindicatos y espacios culturales vecinales. Esta iniciativa, surgida desde los militantes del partido (que fue el mismo que dio inicio a T.O.L.E.R.), se desarrolló gracias a estos vínculos y a las representaciones políticas compartidas entre artistas y sindicalistas.

Además, gracias al quehacer cotidiano con el equipo del Festival pude ver que el grupo se constituye de manera dinámica: ingresan y salen personas para cada versión, por lo que al iniciar un nuevo proceso de producción se deben realizar estos encuentros introductorios como el que acabo de describir. Además, a cada nueva reunión llegan personas que han participado anteriormente, y han estado ausentes por un tiempo, por lo que si bien hay miembros que asisten constantemente, también existe una frontera difusa entre quienes son parte del equipo, y quienes sólo colaboran.

En ninguna de las reuniones que asistí participaron otros miembros de T.O.L.E.R. además de sus fundadoras. Cuando pude preguntarles al respecto, ellos me dijeron que no era necesario que lo hicieran, pues ellos/as eran parte del Festival de todas formas. Nuevamente la visión en red me resulta útil, pues los y las teatristas de T.O.L.E.R. identifican la existencia de un “cerebro de Escena Obrera” que sería el núcleo o foco. Como no todos/as podían ser parte de él

aportamos desde otras partes, pero de que estamos en Escena Obrera, sí, yo por lo menos siempre he estado: cortando tomates, pelando, limpiando, barriendo, montando, llevando, sacando, todo, y creo que es una de las manos más necesarias en este tipo de eventos: mover y sacar y traer y llevar y montar, desmontar, subir, llevar, trasladar. (Actriz, T.O.L.E.R., entrevista 2)

Las personas con las que me reunía cada una o dos semanas, componen entonces el equipo que organiza y coordina el Festival. Ellos y ellas son quienes establecen los contactos con distintos sindicatos y espacios sociales para organizar funciones, o jornadas culturales más extensas. Para determinar quiénes se presentarán en cada lugar, el equipo organizador realiza una convocatoria abierta para distintas disciplinas artísticas, y luego selecciona aquellas que considere más pertinente para cada

espacio. Es precisamente éste proceso el que pude conocer en primera persona durante los cuatro meses que participé de la organización, pues es el primer paso para concretar un festival autogestionado como éste.

Me parece importante destacar que el proceso de asignación de muestras artísticas a cada espaciolugara uno de ellos. A estas personas, también se les solicita aportar con dinero, difusión, materiales y/o personas dispuestas a colaborar; con el fin de que la actividad logre concretarse, y se haga de manera colaborativa.

Quienes no conforman el *cerebro* del Festival, como los/as demás teatristas de T.O.L.E.R., se suman durante las funciones y jornadas duplicando o triplicando el número de personas. Así, en cada una de estas instancias se combinan los aportes del equipo organizador, los/as colaboradores/as, las personas o trabajadores/as del lugar, y los/as creadores seleccionados; ya que a estos últimos también se les invita a aportar con aspectos lógicos. El público de cada función o jornada, lo constituyen los propios trabajadores y trabajadoras del sindicato que facilita el lugar, o los/as vecinos/as de la sede conseguida, junto a sus respectivas familias.

La difusión de esta tercera versión se realizaría con los afiches que logran imprimirse según los fondos disponibles, pero además era necesario grabar videos que permitieran realizar difusión digital. Para concretar estas grabaciones, era necesario escribir el guion, conseguir un audiovisualista, una voz en off, los vestuarios para cada participante, los materiales a utilizar, y un sin fin de otros detalles. Todos se reunieron un día domingo por la tarde para grabar, para luego esperar que el audiovisualista lo editara y lo tuviera listo para publicarlo en las redes sociales.

Cuando la selección de artistas y creaciones estaba lista, ya era momento de comenzar a organizar las jornadas. Las siguientes reuniones estuvieron enfocadas a determinar cuántos días abordaría el festival. Para cada instancia era necesario conseguirse equipos técnicos de manera gratuita, camionetas para movilizar estos aparatos y la escenografía de los montajes seleccionados, además de procurar una colación para cada uno de los participantes. Los sindicatos aportarían con dinero, impresiones de afiches, vehículos para movilizar las cosas, e incluso, con sus conocimientos técnicos para, por ejemplo, soldar y construir torres de iluminación. Los integrantes del equipo dispondrían de su tiempo, trabajo, materiales y redes de contacto para concretar cada una de las jornadas.

Sin embargo, las finanzas no son algo sencillo. En una de las reuniones nos propusimos estimar cuánto costaría realizar cada jornada. Le pregunté a quienes han estado en las versiones anteriores del festival cuánto dinero les había costado organizarlas, y me plantearon que en realidad ni siquiera ellos/as saben cuánto cuesta realmente organizar cada versión, o cada jornada del Festival. Un poco avergonzados, me plantearon que todo lo realizan con el mínimo de recursos y sin un presupuesto que les permita estimar los costos; por lo que imprimen, movilizan, y montan en función del dinero que logren recaudar.

A pesar de no tener recursos asegurados el festival ha ido creciendo y perfeccionándose en cada versión. Además de ir ampliándose a distintas disciplinas, ha

logrado incorporar instancias deportivas y de reflexión común: junto a las funciones artísticas, también se han desarrollado foros, conversatorios, campeonatos de fútbol, ferias de editoriales y organizaciones afines al festival, y otras instancias que si bien no están pensadas desde el ámbito cultural, buscan acercar a los y las artistas a los sectores trabajadores y sindicalizados, así como también brindar espacios donde los propios trabajadores y trabajadoras puedan encontrarse junto a sus familias.

Así, comprendo que para los/as creadores que forman parte del equipo organizador y para las personas que colaboran con él, realizar estas instancias es fundamental ya que “después de la dictadura nunca más se hizo teatro para los obreros, un festival que se haga para los trabajadores” (actor, T.O.L.E.R., entrevista 2). Como he mostrado anteriormente, la relación entre el arte y los sectores populares se vio fuertemente mermada en esa época, y durante el periodo transicional no se retomó: los vínculos estaban resquebrajados. Sin embargo, para los y las teatristas, sigue resultando

(...) muy extraño pasar ocho horas con tu compañero de trabajo, sin conocer a su familia, sin conocer su vida, siendo unas máquinas. No nos relacionamos porque en la pega no dejan que conversen (sic), no podemos pasarlo bien porque no puedes tener amigos en la pega. (Actor, T.O.L.E.R., entrevista 2)

Por ello, el Festival Escena Obrera aparece como una instancia artística crítica, que cuestiona el ordenamiento laboral hegemónico, así como también los roles de productor/espectador proponiendo una instancia donde creadores/as y público son parte tanto de la organización como de la experiencia artística. Para ello, el festival se autofinancia con los recursos del sindicato, la junta vecinal, y de los propios organizadores y organizadoras; por lo que no se vincula con las formas institucionales de financiamiento cultural. Este operar desde la independencia financiera también se expresa en la apropiación de espacios no convencionales, en la activación de redes de cooperación basadas en vínculos de amistad, y en la utilización de medios de difusión sencillos. Al vincular trabajadores/as con creadores/as en la organización, y utilizar espacios laborales para la actividad artística, Escena Obrera construye una simbolización del Trabajo y del Arte como ámbitos similares, instalando la idea del artista como trabajador/a, y del trabajador/a como sujeto creador; aspecto que desarrollaré más adelante.

Sin embargo, a pesar de esta idea de artista como trabajador, y de la ineludible relación del festival con el sector sindical, no existe relación entre esta instancia y los sindicatos de artistas. Cuando le pregunté al equipo organizador sobre este tema, todos/as se miraron entre sí: lo cierto es que la mayoría no está sindicalizado, y el sindicato de actores tampoco es considerado un lugar para organizar una jornada. Uno de los chicos del equipo me plantea que él sí está sindicalizado, pero que se siente defraudado pues la Ley de Artes Escénicas que se ha planteado los últimos años desde esta organización como una alternativa a las precarias condiciones laborales de los artistas, ha sido elaborada “medio a escondidas”. Los dirigentes de esos sindicatos, me plantean algunos/as, son “los hijos del FONDART”, aquellos que obtienen todos los recursos estatales, que son considerados los nuevos grupos de izquierda y del arte callejero. El sindicato está manejado por el mismo sector del Gobierno actual, y cuando ellos/as se acercaron a conversar con el sindicato respecto a la iniciativa del Festival, éste

les cerró las puertas. Mantenerse en la autonomía cuesta mucho pero hay que hacerlo, me dijeron.

Así, entiendo que el equipo organizador del Festival Escena Obrera se vincula con aquellos sindicatos que comparten sus representaciones políticas, y por ende, los vínculos proporcionados por los/as miembros militantes son fundamentales para comprender sus redes de cooperación y su política de circulación.

Tanto el Festival como T.O.L.E.R., se basan en la idea “de que la conformación y la acción afirmativa de los colectivos sociales subalternos se juega en un contexto de fuerzas más amplio que en los que se reproducen sectorial y localmente” (Ochsenius, 2016, p. 267). Por ello, es necesario generar una “articulación de diferentes niveles de lucha, a fin de crear entre ellos una cadena de equivalencia. Sería ilusorio creer que el activismo artístico podría, por sí solo, provocar el fin de la hegemonía neoliberal” (Mouffe, 2014, p. 105) por lo que a partir de la militancia política se establecen vínculos y trabajos compartidos con otros sectores de la sociedad, como lo son los sindicatos o las juntas vecinales.

Es la articulación con otros sectores lo que les permite a estos grupos operar desde la independencia institucional, y reconocer la autonomía como un valor. Pero también instancias como el Festival Escena Obrera actúan como un punto de encuentro entre grupos y artistas críticos, donde se congregan y ejecutan formas *otras* de representar la actividad artística; constituyendo así una instancia de auto-reconocimiento.

5. MEMORIAS COLECTIVAS

A lo largo de todo el proceso de elaboración de esta Memoria de Título, revisé material teórico para aproximarme de mejor manera a la actividad escénica. Gracias a ello, comprendí que la identidad social de los sujetos y los grupos se actualiza y reconstruye a medida que avanza el tiempo, gracias a la representación (de Alba, 2016). Esto les permite orientar sus prácticas presentes en vinculación con su pasado, a través de la construcción de recuerdos y visiones de mundo que se manifiestan mediante discursos, prácticas, espacios, tiempos, etc. Por ello, abordar la trayectoria de los grupos teatrales, y sus principales hitos, resultaba fundamental a la hora que buscar comprender su constitución actual.

Pero a la hora de indagar en el pasado, debo concebir las representaciones sociales en tanto memorias colectivas, es decir, en tanto construcciones que los grupos teatrales están realizando desde el presente a través de sus experiencias, proyectos, interacciones sociales y formas de comunicación (De Alba, 2016). En función de aquello, además de preguntarles a los y las distintos integrantes de los grupos en instancias informales, recurrí a las entrevistas grupales para que pudieran entregarme distintas visiones respecto a su trayectoria común.

Como narré en páginas anteriores, para la primera entrevista me reuní con cada grupo y les entregué una cartulina y lápices para poder reconstruir entre todos/as la trayectoria grupal. Los principales elementos que resultan significativos y que pude

reconocer durante las entrevistas, aunque con algunos matices entre cada grupo, fueron: los montajes, los distintos espacios de presentación, las actividades de autogestión, la obtención de fondos concursables, y las actividades paralelas.

Por un lado, durante las entrevistas emergieron diversos relatos asociados a los montajes realizados colectivamente. Teatro Síntoma y T.O.L.E.R. fueron muy detallistas en narrar los procesos creativos, los ensayos, los días de estreno, la circulación desarrollada con cada montaje e incluso las diferencias entre el público de cada función. Si bien Teatro Kapital no se detuvo en cada una de esas etapas, esto no quiere decir que para ellos/as no constituyeran hitos significativos en su trayectoria, ya que el grupo comenzó su línea de tiempo situando primeramente todos sus montajes en la cartulina. Esta carencia descriptiva responde más a la dinámica propia del grupo, la que se caracteriza por estar muy centralizada en el director pues, por un lado, es el único fundador que perdura aún en el grupo por lo que encarna su historia y su proyecto, y por otro, además de dirigir artísticamente, dirige en términos organizativos al colectivo. Todos/as convienen que él es quien porta *la voz oficial* de Teatro Kapital, quién tiene las facultades para narrar lo que han sido, lo que son, y hacia dónde quieren dirigir el trabajo grupal; y por ende las propias dinámicas de las entrevistas mostraron esas diferencias internas de poder. Hablaré respecto a ello en algunos párrafos más.

Los distintos espacios de presentación también fueron relevados por los grupos como elementos significativos dentro de su trayectoria colectiva, pues los viajes hacia otras regiones o países dieron paso, en algunos grupos, a diversos relatos, anécdotas y risas entre los y las teatristas. Con la identificación de los lugares visitados pude comenzar a diferenciar las *políticas exhibitivas* de cada grupo, ya que mientras Teatro Kapital identifica diversas salas y centros culturales, T.O.L.E.R. reconoce sindicatos, y Teatro Síntoma enumera tanto espacios convencionales como no convencionales (poblaciones principalmente). Así, comprendo que los dos últimos grupos trabajan, a diferencia de Teatro Kapital en espacios y con públicos no habituados al arte escénico.

Las actividades de autogestión también constituyen elementos relevantes para los tres grupos, ya que son las que permiten concretar los proyectos colectivos. Si bien las describiré en capítulos posteriores, me resulta necesario plantear en este momento que ellas responden a la imagen identitaria que el grupo ha inaugurado y construido a lo largo de su trayectoria, por lo que también colaboran a reforzarla. En el caso de Teatro Síntoma, por ejemplo, los almuerzos comunitarios “tienen más que ver con lo que somos, yo creo, que un carrete. Los carretes son como más simples, más de escuela” (actriz, Teatro Síntoma, entrevista 2); a diferencia de los almuerzos que con comida, música y concursos se promueve la organización y el encuentro. Estas constituyen instancias familiares en las que diversas personas colaboran asistiendo y “entonces después, cuando viene la obra, la gente se siente partícipe de la obra” (actriz, Teatro Síntoma, entrevista 2), por lo que también actúan como plataforma de difusión del trabajo.

Sin embargo, a pesar de que las actividades de autogestión constituyen un hito significativo para los grupos, la adjudicación de fondos concursables se encuentra muy presente en sus memorias colectivas. Los dos grupos que se han adjudicado fondos concursables representan estos periodos como una posibilidad excepcional que les brinda

mayor cantidad de recursos, y posibilidades de acceder a nuevos lugares de presentación. Por ello, también constituyen hitos significativos en sus trayectorias.

Si bien T.O.L.E.R. no se ha adjudicado un fondo concursable, por lo que esta experiencia no se encuentra presente en su línea de tiempo, sí aparecen con gran relevancia actividades paralelas a la creación. En los relatos de los y las teatristas, se mencionan con gran entusiasmo los cuatro talleres teóricos sobre teatro y política que realizaron los primeros meses de su conformación; ya que en ellos participaron importantes exponentes nacionales e internacionales, como Magaly Muguercia, César de Vicente y José Luis Olivari.

En definitiva, cuando T.O.L.E.R. se conformó, a diferencia de cualquier otro grupo teatral, no desarrolló como primera actividad un proceso creativo y de montaje. Con ello, comprendo que T.O.L.E.R. no representa la actividad teatral sólo en términos creativos, sino que su proyecto involucra también otros propósitos. Ellos y ellas querían montar una obra, y lo estaban intentando, pero "(...) pasan hartas cosas igual en T.O.L.E.R., porque al mismo tiempo que se está haciendo la obra, en un momento, se estaban gestionando los talleres y estábamos en todas las marchas" (actor, T.O.L.E.R., entrevista 2). Es decir, si bien las actividades paralelas de difusión teórica y de protesta callejera retrasaron la concreción del montaje, "para nosotros era igual de importante la creación, que estar gritando, denunciando verdades" (actor, T.O.L.E.R., entrevista 2). Esto responde a una idea convenida por los y las teatristas, respecto a que la labor creativa debe ser *consecuente* con los otros aspectos de grupo: su organización, su manifestación política pública, etc. Más adelante me referiré a esta idea de *consecuencia*. Finalmente, una tercera actividad paralela que desarrolla T.O.L.E.R. es la organización del Festival Escena Obrera, el que requiere de una gran inversión de tiempo y recursos y por ende, también ha mermado el trabajo creativo del grupo. Con todo ello, observo que la labor creativa no es el único objetivo de T.O.L.E.R., y que a diferencia de otros grupos, no parece ser su principal actividad.

Todos estos elementos emergieron en las líneas de tiempo de los grupos, y sus respectivos relatos asociados. Tanto en esas estancias como a lo largo del proceso de campo, pude notar que quienes dirigen los grupos cumplen una labor fundamental no sólo en términos creativos, sino también en las relaciones que se entablan al interior de ellos. Al observar la manera en que se relacionan los y las teatristas durante sus reuniones, ensayos y presentaciones; noto que quienes dirigen sienten la responsabilidad de mantener la cohesión entre los/as miembros, pero también una unión entre ellos/as y el proyecto que guía la labor del grupo. Durante las entrevistas es posible esbozar esas ideas en cada director o directa, aunque de maneras distintas:

D: [Ser el director] significa tener que hacerme responsable de cómo cobra sentido el Colectivo Artístico Teatro Kapital, en la medida que pasa el tiempo, y con el paso del tiempo ocurren transformaciones en las personas, en los proyectos, en mí mismo. Y ver cómo eso... en el fondo, la responsabilidad de mantener el sentido a eso que es Colectivo Artístico Teatro.... (Director, entrevista 1, Teatro Kapital)

D: Yo pienso que... o sea, mi cabeza está pensando cómo unir, actrices y actores políticos en la acción. Y cómo desde el arte avanzamos creativamente, pero también nos activamos en los procesos de lucha y somos los primeros en hacernos el tiempo para organizarnos e ir a apoyar, o ponerlo en un lugar de nuestras vidas. Creo que ese es mi rol. (Directora, entrevista 1, T.O.L.E.R.)

D: Bueno, obviamente tengo el rol de dramaturgo, y ahora director. Puede que un día venga un nuevo director. Eso tiene la responsabilidad de tener que estar siempre desde el inicio, de cualquier obra que se haga. Y eso tiene la responsabilidad de estar ahí para armarla. Y responsabilidad también de tratar de unir el grupo para que logremos lo que queremos, o sea, en cierta manera, lo que queremos todos: de llegar a un objetivo de una obra que todos queremos y que nos sintamos todos identificados. Esa es una responsabilidad, digamos, hacia mí, y al grupo, como rol. (Director, entrevista 1, Teatro Síntoma)

En estas citas puede evidenciarse esa responsabilidad que siente cada director/a, aunque también pude percibirlo a lo largo del proceso etnográfico pues constantemente son ellos/a quienes además de encargarse del proceso de montaje, les recuerdan a los/as demás los objetivos del trabajo grupal, los principios que guían su labor, y la importancia de que cada uno/a de ellos/as cumpla su función es pos de ese trabajo colectivo.

Finalmente, gracias a los relatos que me otorgaron los y las teatristas sobre la memoria colectiva de sus grupos, también logré acceder a los problemas que han tenido a lo largo de su trayectoria, los momentos de crisis, y a sus evaluaciones retrospectivas respecto a cómo todo ha influido en lo que son hoy en día. La memoria grupal ilumina situaciones de la trayectoria donde se tensionan las relaciones entre los miembros, se producen reordenamientos organizativos y en determinadas situaciones, se pone en duda la continuación del grupo. Por este motivo, los procesos o momentos de crisis parecen ser hitos sumamente significativos en la trayectoria de las compañías o colectivos; y los abordaré en el siguiente apartado.

6. CRISIS Y CONFLICTOS EN LA TRAYECTORIA

Previo a la tercera reunión que asistí de Teatro Kapital, el director nos reenvió un correo de una de las actrices. A pesar de que ella llevaba varios años trabajando en el colectivo, ha decidido retirarse pues la crianza de su pequeña hija no le permitía “estar al 100%”. Además, hay un factor económico en esta decisión, pues no había logrado conseguir, “entonces aún más difícil participar sin lucas”.

Nadie respondió el correo hasta el día siguiente, cuando una performer que se había unido recientemente al colectivo, nos escribe a todos/as contándonos que durante esa semana tendrá un trabajo que le impedirá venir a las reuniones agendadas. Incluso, si ella lograba quedarse trabajando ahí, debería renunciar a todo el montaje ya que necesita ese trabajo por temas económicos.

En ese momento me inquieté: no sabía cómo Teatro Kapital iba a enfrentar esa situación. Al llegar esa tarde a la reunión me encontré a algunos/as conversando al

respecto. El director se veía bastante complicado con la salida de dos integrantes. Desde esa segunda semana de trabajo con el grupo comprendí que por este quehacer los y las teatristas no reciben sueldo alguno, y por ende, cada uno/a debe procurar sus ingresos a través de otras actividades.

Según las trayectorias grupales reconstruidas durante las entrevistas, percibo que los momentos conflictivos al interior de las compañías y colectivos son precisamente cuando se producen recambios entre sus integrantes, especialmente las salidas abruptas de algunos/as miembros. En algunos casos, los/as teatristas recuerdan que algunos/as integrantes se retiraron de sus grupos por desacuerdos respecto a la forma de trabajo. En otros casos, puedo apreciar que los conflictos se generaron posterior a la salida de teatristas; sobre todo por la urgencia de reorganizarse para enfrentar los mismos desafíos ya planteados pero con menor cantidad de personas, o bien, ante la urgencia de buscar rápidamente a un/a reemplazante.

Si bien Teatro Kapital sufre recambios cada vez que se presenta un nuevo montaje, y parecen estar acostumbrados a desarrollar procesos creativos con personas distintas en cada obra; la salida abrupta en momentos intermedios de la creación continúa siendo conflictiva para el grupo. Esto se debe a la propuesta artística del grupo, en la que cada montaje es creado a partir de las habilidades y los conocimientos que portan cada integrante. Así, 'La Escena del Ocio' fue creada finalmente a partir de la participación de cinco personas: el director, una actriz, dos bailarinas, y un músico. Dada esta diversidad de conocimientos, Teatro Kapital denomina a estas personas como *agentes*, y como mostraré más adelante, son ellos/as quienes construyen el montaje proponiendo *dispositivos* a partir de sus ideas y experiencias personales. Esto hace que el montaje dependa prácticamente en su totalidad de cuántas personas lo crean, y de quiénes son cada uno de esos agentes, por lo que la salida de cada uno/a de ellos/as puede ser sumamente determinante para el grupo.

A diferencia de ellos, por la propuesta realista de Teatro Síntoma y T.O.L.E.R., sus montajes no sufren cambios rotundos si algún/a participante se ausenta o se retira en medio de un proceso creativo o exhibitivo; sin embargo, a nivel organizativo ellos viven intensamente estos éxodos. Ejemplo de ello es el relato que me narraron las fundadoras de Teatro Síntoma en diversas ocasiones, respecto a una persona que las dirigió durante algún tiempo. Esta directora renunció al grupo por diferencias con las actrices fundadoras respecto a quiénes debían tomar las decisiones al interior de la compañía pues para éstas, la toma de decisiones debía realizarse de manera abierta y grupal, y no unipersonalmente como proponía la directora. En medio del relato de las actrices, interviene el dramaturgo planteándome que él también tuvo problemas con la directora de ese entonces pues no estaban de acuerdo sobre la cantidad de personas, y otros elementos propios del texto dramático. Incluso, me cuenta, él se enfrentó a la directora; lo que generó una división también con las actrices ya que ellas eran más conciliadoras.

A pesar de lo fuerte que resulta esta experiencia para el grupo, y que es considerado por sus miembros como un momento de crisis; comprendo que fue fundamental para lo que es el grupo hoy en día, no sólo porque con la salida de la

directora y de algunas actrices determinó la conformación del grupo. Sino que, por una parte, les permitió sacar adelante un montaje que hasta entonces no lograba encauzarse por las propias diferencias internas: “cuando se fue la [directora] y se fueron las niñas, cuando sacamos los personajes y (sic) la obra hizo así ‘uff’... (...) se relajó sola” (director, Teatro Síntoma, entrevista 1), lo que hasta el día de hoy es representado por el grupo como una victoria ante la crisis. Y por otro lado, esta experiencia fue importante en la medida en que representó un aprendizaje respecto a la forma de trabajo y de organización a la interna del grupo: “nos unió mucho”, “nos ayudó caleta” a creer en su propio trabajo, y a visualizar que los procesos de toma de decisión deberían realizarse de manera colectiva.

Al igual que Teatro Síntoma, T.O.L.E.R. también representa los procesos de recambios como crisis importantes dentro de la trayectoria grupal. A lo largo del itinerario de T.O.L.E.R. sus integrantes me relatan diversos momentos de crisis, y las dificultades que han tenido para sortearlas. Incluso, durante el tiempo que estuve con el grupo presencié la salida de dos integrantes, y por lo mismo, acompañé al grupo en reflexiones respecto a cómo continuar el trabajo grupal, e incluso, si era preciso hacerlo. Algunos/as me contaban de manera personal que no sabían cómo iban a superar estos momentos: el fin del colectivo parecía inminente.

Con los relatos de los y las teatristas, así como con las experiencias que pude presenciar durante el tiempo que compartí con los grupos, reconocí dos principales factores que influyen en el retiro de sus integrantes: la posibilidad de acceder a nuevos proyectos artísticos o formativos, y la carencia de recursos económicos. En el primer caso, la falta de tiempo hace que los y las teatristas deban dejar la labor teatral política para priorizar sus estudios u otros proyectos, en los que, en algunas ocasiones, sí obtienen remuneraciones. Así, este factor se vincula al segundo, ya que dado que los grupos de teatro político no aseguran la entrega de remuneraciones a sus teatristas, éstos deben postular a proyectos artísticos con honorarios mediante otros grupos o instituciones, o bien, conseguir trabajo estable en otras áreas para poder sustentarse.

La participación en otros proyectos, las actividades formativas, o los trabajos paralelos van mermando la participación de los y las teatristas en estos grupos, ya que por la inestabilidad propia del sector artístico -de la cual hablaré más adelante-, ellos y ellas siempre deben priorizar las actividades remuneradas. Por ello, a lo largo del trabajo de campo pude ver cómo los y las teatristas llegaban tarde a los ensayos, no podían cumplir con las tareas asignadas, no podían participar de los días de montaje, y un sinfín de otras dificultades que en algunos casos derivan en la renuncia definitiva.

En definitiva, las condiciones de cada teatrista (económicas, familiares, etc.) influyen directamente en el ejercicio cotidiano. Dado que el teatro político opera en forma de red, y se sustenta prácticamente sólo en el trabajo y los aportes de los y las teatristas; el tiempo y los recursos limitados merman la actividad grupal, acotan sus posibilidades de desarrollo, e incluso condicionan su continuidad. Por ello, la imposibilidad de asignar remuneraciones resulta ser decisiva a la hora de entender la composición de los grupos, ya que es la principal causa de los procesos de recambio, y consecuentemente, de los procesos internos de crisis. La tensión recae en que precisamente la escasez de recursos

a la vez de que vuelve urgente la complementariedad de personas y conocimientos, son su principal causa de desarticulación.

CONTRUYENDO PROYECTOS ARTÍSTICOS

Como pude comprender gracias al trabajo etnográfico realizado para la presente Memoria, los grupos de teatro político se enfrentan a diversas tensiones relacionadas al ámbito artístico-creativo de su quehacer, a través de formas de simbolizar, ejercer y relacionarse que en determinadas ocasiones los vinculan a la institucionalidad artística, y en otras, los conducen a operar desde su independencia.

El material teórico respecto al teatro político me permitió contar con algunos antecedentes respecto a la manera en que los grupos desarrollaban sus procesos creativos cuando este sistema de trabajo fue definido a comienzos del siglo XX. Dichos antecedentes resultan útiles para aproximarme a la labor creativa de los grupos actuales, a pesar de que responden a contextos, tensiones e instituciones sumamente distintas. La perspectiva histórica me permitió comprender la tradición, y desde ahí, comprender las adecuaciones que los grupos realizan para desarrollar una actividad escénica en el contexto neoliberal y globalizado en el que se encuentran hoy en día, pero que mantiene su carácter político y crítico.

Por ello, en el presente capítulo también busco mostrar al lector y lectora, las propuestas artísticas desarrolladas por los grupos con los que trabajé, presentando las particularidades de cada uno, pero también los puntos comunes que permiten reconocerlos como la expresión contemporánea del sistema teatral inaugurado por Bertolt Brecht y Erwin Piscator. Sin estas descripciones, me resultaría difícil expresar las tensiones con las que se encuentran los grupos en su ejercicio cotidiano, y las diferentes maneras que utilizan para enfrentarse a ellas.

Como ya he mencionado anteriormente, los mecanismos utilizados por cada grupo para desarrollarse en el Chile de hoy, los lleva a aproximarse y/o alejarse de las pautas institucionales; y por ende, a mantener representaciones variadas sobre el ejercicio artístico-creativo. La noción de *arte profesional* en oposición a un *arte amateur*, la relación que se entabla con los públicos, la autonomía artística, el arte aurático, y la legitimidad en el campo son algunas de las tensiones que impulsan a los grupos a tomar posición en la red de posibilidades para simbolizar, ejercer y relacionarse.

Así, en este capítulo presento los tránsitos recorridos por los grupos al construir proyectos artísticos particulares y la manera en que ellos van posibilitando formas *otras* de representar el ejercicio creativo. Con ello, los grupos vinculan su quehacer con las propuestas históricas del teatro político alemán, pero también posicionan sus identidades colectivas en un contexto político y sociocultural actual que los desafía constantemente.

1. EL TEATRO POLÍTICO

Previo al proceso etnográfico de involucramiento que me llevó presencialmente al mundo del teatro político chileno, desarrollé una etapa de lectura y revisión de material teórico respecto, entre otras cosas, a los orígenes del teatro político. Según diversos

autores que lo han definido (Sánchez, 1992; De Vicente, 2013; Barría, 2015), su origen recae en la obra de Erwin Piscator y de Bertolt Brecht, ambos directores y dramaturgos alemanes con una perspectiva marxista que irrumpieron en la tradición teatral transformando de manera importante la manera de representar el quehacer escénico.

Para Brecht, realizar una producción dramática marxista radicaba en liquidar la estética, en cuestionar el concepto de 'individuo' burgués y shakesperiano (haciendo desaparecer al autor bajo la obra y con ello el concepto de 'genio'), sustituyendo el criterio estético por uno sociológico, es decir, recogiendo temas de la época contemporánea; y adecuando la producción artística al -nuevo- público de masas. En este sentido, el teatro político irrumpió en la escena teatral diluyendo la idea del arte aurático tan presente en la institucionalidad artística de la época, mediante la aceptación del valor de uso, la crítica a los tradicionales roles de productor y receptor, y la sustitución del valor artístico situado en la calidad por un valor que destaca la participación (Sanchez, 1992).

Como he mencionado en apartados anteriores, esta nueva apuesta teatral propuso que el montaje fuera representado en tanto aparato epistemológico, es decir, como un medio para desideologizar el sistema, para develar la articulación hegemónica y sus formas de dominio (Sánchez, 1992; De Vicente, 2013; Barría, 2015); por lo cual puede ser entendido como arte crítico según los planteamientos de Chantal Mouffe (2014).

Su afán epistemológico se lograba mediante la técnica del extrañamiento (*Verfremdung*). Esta propuesta, contraria a la identificación propia de la tradición teatral, buscaba distanciar al espectador de la escena, haciéndolo pensar fuera de lo que está naturalizado, y mostrándole que era él mismo (o ella misma) quien sostenía la epistemología y las representaciones sociales del sistema hegemónico.

La técnica del extrañamiento atentó entonces contra el realismo tradicional del teatro, resquebrajó la representación mimética y el pacto con los espectadores y espectadoras del '*hacer como si*' pues rompió con lo que en teatro se llama la cuarta pared: la que divide al escenario del público. Para Barría (2015), con ese ejercicio de quiebre, el teatro político buscaba acercar al público hacia una reflexión colectiva con los y las artistas. Por ello, sobre el escenario no habían personajes, sino actores y actrices analizando la manera en que opera el poder en lo económico, lo político y lo social (Barría, 2015).

Esta manera no representacional de ejercer el teatro político, se desarrolla en Teatro Kapital, y en otros grupos de la escena nacional como Teatro Público y Colectivo Zoológico (que por motivos prácticos no fueron incorporados en esta investigación). En el montaje '*La Escena del Ocio*', que pude conocer etnográficamente, los y las agentes de Teatro Kapital (como se denominan entre sí) no tienen asignado un personaje para ser representado, y el texto que ordena la obra no constituye un texto dramático. Si bien esto lo describiré en el siguiente subapartado, me interesa plantear la diferencia con Teatro Síntoma y T.O.L.E.R., pues estos dos sí desarrollan un teatro basado en el drama y la representación. Si en Teatro Kapital los y las agentes riegan las plantas, se trenzan el cabello y juegan a tirar dardos; en Teatro Síntoma y T.O.L.E.R. los actores y las actrices, en todo momento cumplen con sus personajes sobre el escenario, y *hacen como si*

cocinaran una sopa, *hacen como si* jugaran con una pelota, etc. En ese sentido, comprendo que si bien el rompimiento del drama y la representación es utilizado por algunos grupos de teatro político para develar las estructuras de poder, hay otros que lo hacen utilizando otras técnicas a nivel escénico.

Para Mauricio Barría (2015) el objetivo del teatro político es generar conocimiento crítico, lo que no significa *un teatro en contra de*, sino un teatro autoconsciente. El teatro político de Piscator y Brecht surgió al alero de los postulados marxistas respecto a la conciencia sobre la historicidad de la condición humana. En tanto *teatro antagonista*, para César de Vicente (2013) el teatro político se configuró como una respuesta de resistencia y destrucción del sistema capitalista y del orden dominante. No obstante,

(...) no es que el Teatro Político denuncie los atropellos del capitalismo, un teatro político busca generar un aprendizaje respecto de cómo funciona tal cosa, en términos económicos y políticos, entonces en términos de poder, cuestión que no podemos apreciar en la vida cotidiana, a pesar que nos constituya. (Barría, 2015, p. 5)

El conocimiento que se busca generar a través de la experiencia escénica, estaría asociado a un aprendizaje, y por ende, en un cambio conductual; los que en su conjunto permitirían la transformación tanto de los espectadores y espectadoras, así como también de los y las teatristas.

Precisamente, cuando a lo largo del trabajo de campo les pregunté a ellos y ellas por qué realizan este sistema teatral, emergen relatos respecto a un intento por incitar al público.

Yo creo que por ahí va la relación política que tiene nuestra forma específica en esta última obra de hacer el arte político: tiene que ver con el cuestionamiento frente a una realidad establecida. (Agente, Teatro Kapital, entrevista 3)

Una realidad establecida que determina qué es y que no es arte, que legitima ciertas instituciones o agentes culturales sobre otros, que nos hace creer que la desigualdad social es algo naturalmente dado, o que los problemas presentados al interior de las familias son conflictos privados que no responden a estructuras sociales más amplias. Tanto a nivel etnográfico como durante las entrevistas, se plasmó esta búsqueda por generar cuestionamientos en el público que se aceptan como dados.

Los tres grupos con los que trabajé me plantearon tanto a nivel etnográfico como de entrevistas, su búsqueda por generar cuestionamientos en el público sobre el orden que rige sus vidas, dejando entrever utopías políticas ligadas a la idea de transformación social.

Sí, yo creo que eso es algo de lo más poderoso que yo siento que nos ha pasado con las obras. Es cuando genera reflexión que no es sólo 'que linda' o 'me emocionó estéticamente', sino que genera reflexión: 'qué vamos a hacer de hoy', cuando la gente se pregunta por hoy, empieza a pensar en su vida y en lo que está viviendo. (Actriz, Teatro Síntoma, entrevista 3)

Los grupos interpelan al público a través de sus montajes “poniendo en marcha un proceso que las hará reflexionar sobre sus creencias incuestionadas” (Mouffe, 2014, p. 102). Así, emerge el poder de agencia de los montajes, en la medida en que éstos constituyen extensiones de los y las teatristas. Si bien los montajes, son situaciones experienciales imposibles de palpar, actúan como los objetos descritos por Alfred Gell en tanto expresan y extienden la agencia de los/as teatristas creadores hacia el público, pues los primeros transmiten sus intenciones y expectativas mediante las obras, con el fin de afectar y provocar a los y las asistentes (Martínez, 2012).

Sin embargo, como mostraré más adelante, el sistema de trabajo denominado teatro político también representa instancias de cuestionamientos para los y las teatristas que lo ejercen. Por ello, la incitación se constituye de manera dialéctica entre el público y los/as creadores/as, e implica una co-presencia activa que conforma una comunidad y que amplifica el carácter performativo de las obras. “La producción de aprendizaje, como lo hemos venido señalando, que definiría al teatro político, implicaría pues una condición performativa que convierte al teatro en un aparato epistemológico performativo” (Barria, 2015, p. 9).

2. DIFERENTES PROPUESTAS ARTÍSTICAS

Si bien desde el inicio consideré las diferencias entre los grupos teatrales para seleccionarlos para la investigación, no fue hasta que me involucré en su quehacer cotidiano que comprendí las verdaderas propuestas artísticas de cada uno.

En el caso de Teatro Kapital, las primeras reuniones que se desarrollaron para el montaje de ‘La Escena Del Ocio’ fueron una revisión grupal de un ensayo que el director había redactado para el magister de Dirección que había cursado, y dado que el montaje se enmarcaría dentro de su proceso de titulación, este documento sería la base para su creación. Según lo que el director comentó al resto del grupo, este documento había sido elaborado a partir de la forma de trabajo que ellos y ellas como grupo habían venido desarrollado desde hace ya algunos años, y por ende, constituía la sedimentación teórica de algo que había sido creado en la práctica. Dialécticamente, este documento sería el que presentaría las bases del nuevo montaje: ‘La Escena del Ocio’.

Algunos de los conceptos del ensayo, y que darían paso a esta obra, eran el *teatro posdramático* (según los planteamientos de Lehmann), lo *performativo*, lo *liminal*, la *transmedialidad* y el *documento*. Si bien podría detenerme en cada uno de estos conceptos, me parece más útil abordarlos de manera conjunta, planteando que el principal cuestionamiento que realiza la propuesta de Teatro Kapital es al propio arte. Por un lado, la transmedialidad y la liminalidad los llevan a combinar distintos medios artísticos, transgrediendo los límites disciplinares, pero también reconociendo los aportes que cada uno de ellos puede hacer en el camino del descentramiento. Esto se traduce directamente en la conformación del grupo, pues como ya he planteado anteriormente, en él participan personas provenientes del mundo del teatro, la danza, y la música, pero no se trata de que cada agente ejerza desde su disciplina, sino de las posibilidades intermedias que puede brindar una bailarina cantando, o una actriz bailando.

A lo largo del proceso creativo me di cuenta de que Teatro Kapital no trabaja con un texto dramático, y no asigna personajes a cada agente. Estos/as se posicionan sobre el escenario representándose a sí mismos/as, sin recurrir al drama ni a la representación de otros u otras. Ahí desarrollan situaciones que internamente denominan *dispositivos*, y que conciben como pequeñas acciones que, con ayuda de un objeto, permanece en el tiempo (no se agota inmediatamente), tiene una potencia estética y política, es único e irreplicable (cada vez que se realiza puede resultar distinto), no es una actuación (sino que se realiza efectivamente sobre el escenario), y tiene un final claro. El dispositivo propuesto por cada agente se combinó con juegos individuales, cantos y coreografías semi-improvisadas para conformar ocho escenas. En cada función, el director hacía girar una tómbola que en su interior tenía ocho pelotas, y según el orden de su salida se iba construyendo, performativamente, la estructura de la obra. Algunos de estos juegos involucraban la participación del público, con lo que se incluía un nuevo factor de variabilidad a cada función.

A los dispositivos, juegos, cantos y coreografías se sumó la lectura sobre el escenario del material teórico en el que se basó el montaje, develando así las bases documentales sobre las que fue creado. Por último, se incorporó un video que fue grabado por una actriz que, si bien no pudo participar del proceso creativo, se hizo parte del elenco a través de ese video.

Todos los materiales involucrados en la obra, incorporaban implícitamente cuestionamientos respecto a diversos ordenamientos sociales, como lo es la industria textil, la industria farmacéutica, y otras preguntas provenientes del *imaginario artístico-político* de cada uno/a, como plantea el director. Todos estos materiales se combinaron en un montaje cuyo principal objetivo era preguntarse por el rol del teatro en la detención del tiempo cotidiano, pero también por la propia estructura del tiempo escénico. En ese sentido, la apuesta artística de Teatro Kapital “nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística” (Bourriaud, 2008, p. 53),

La combinación de los distintos materiales generó así una obra fraccionada, tanto disciplinar como estructuralmente; que no concibe el teatro desde el drama y la identificación del público, sino que trabaja con materiales diversos, con agentes que proponen creativamente desde sus experiencias e *imaginarios*, pero que también se ven desafiados a conocer en escena nuevos medios y a ponerse al servicio del azar y del público asistente.

A pesar de no desarrollarse en contextos cotidianos, sino todo lo contrario, el trabajo de Teatro Kapital se aproxima a lo que Bourriaud (2008) definió como *arte relacional*, pues inventa espacios de sociabilidad apostando por la interacción y la elaboración conjunta de sentido, busca crear “duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana” (p. 16), y generar espacio-tiempos relacionales donde esquemas sociales alternativos y nuevas “posibilidades de vida” sean posibles.

La escenografía o utilería presente en la obra desarrollada por Teatro Kapital, fue propuesta por una diseñadora que intentó, con muy pocos elementos y una luz muy simple, plasmar visualmente algunos conceptos que rondan el montaje: principalmente,

“lo cotidiano”. Según los relatos comprendo que esta idea de trabajar con pocos elementos en escena es una constante en el grupo, presentando también en el diseño el quiebre del teatro realista. Si bien la apuesta estética de Kapital se basa en operar con poca cantidad de elementos escenográficos, la falta de recursos también impide el trabajo con, por ejemplo, equipos técnicos costosos. En ese sentido, el diseño responde a dos factores distintos: uno estético, y otro financiero.

En palabras de una de las agentes de Teatro Kapital:

Yo creo que cosas que (...) caracterizan la propuesta de lo que yo por lo menos he estado en Teatro Kapital (...) es no responder a una... a la convención o a la tradición teatral, de lo netamente teatral entendido así como en la tradición, en el texto dramático, ¿cachai? (sic), o la narratividad y representación... como base de la obra, como que se acerca. Bueno, aparte de que se nutre de distintas disciplinas para congeniar esta propuesta, lo hace también desde un lugar más performático, más cercano a lo performático que a lo tradicionalmente teatral. Entonces... y que eso creo que trae consigo una... bueno, aparte del contenido teórico que carga todo el discurso, como que igual es un discurso que viene sobre un cuestionamiento a la tradición desde la teoría. (Agente, entrevista 2, Teatro Kapital)

Así, concluyo que Teatro Kapital centra sus cuestionamientos en la tradición artística, pero también a la propia condición de arte. La apuesta inaugurada rehúye de los criterios estéticos, devela las estructuras que rigen la creación, y le propone a los y las espectadores/as posibilidades otras de representar el arte escénico y las disciplinas artísticas en general.

A diferencia de Teatro Kapital, T.O.L.E.R. ha construido una propuesta artística dramática y realista, donde a cada actor y a cada actriz se le asigna un personaje a representar. Los ensayos permiten que cada función sea lo más parecida posible a la anterior, generando un continuo entre el texto dramático y su representación en escena.

La escenografía de *La Empresa No Perdona* intenta recrear la oficina de una psicóloga laboral, por lo que cuenta con un sillón, un escritorio y otros elementos que le dan a entender muy claramente al público en qué lugar se desarrolla la escena. Así, el afán pedagogizante que caracteriza la propuesta de T.O.L.E.R. se plasma tanto en la escenografía, el vestuario, el texto, y el propio nombre del montaje. Lo que se busca es no dejar dudas respecto al objetivo del mismo, a los roles que cumple cada personaje de la obra, etc.

Esta idea se basa en la política exhibitiva del grupo. Como mostraré más adelante, T.O.L.E.R. apuesta por presentarse ante públicos no habituados al arte teatral, específicamente, ante trabajadores y trabajadoras. El hecho de que éste público no esté habituado al arte escénico, es representado por algunos/as integrantes del grupo como una necesidad de generar una propuesta artística que sea muy explícita, sin grandes metáforas o alegorías. Lo importante para ellos/as es que el público comprenda la obra, y comprenda el mensaje; por lo que el plano estético es dejado en segundo plano.

A través de este tipo de trabajo, el grupo busca cuestionarse los ordenamientos que rigen el mundo del trabajo, y sus implicancias para la vida personal de los y las trabajadoras: evidencia las relaciones al interior de las empresas, el tiempo disponible para las familias, los mecanismos utilizados por las empresas para frenar las huelgas y movilizaciones, entre otros. En ese sentido, la apuesta de T.O.L.E.R. parece acercarse a la noción de *teatro militante* que rescata Marisol Facuse de Olivier Neveux (2007), es decir, a “una modalidad de teatro político, caracterizado por su “forma directa y frontal” de comprometerse con la acción” (Facuse, 2008, p. 10; traducción propia), y cuyos universos de referencia y acción se encuentran en las luchas por la transformación social. El teatro militante pretende “dar a la actividad teatral una funcionalidad diferente a la atribuida desde la mirada hegemónica y la concepción tradicional del teatro” (Verzero, 2013b, p. 127) poniendo su trabajo al *servicio* lo social-político.

Al igual que en el caso francés estudiado por Facuse, el teatro militante de T.O.L.E.R. puede ser comprendido como una actividad artística asociada “tanto con la acción como con la defensa de las ideas políticas” (Facuse, 2008, p. 11; traducción propia). En este caso particular, sí existe una relación directa con organizaciones políticas por la filiación partidaria de sus fundadoras, la que como ya he expresado anteriormente es fundamental para comprender el ejercicio teatral del grupo.

Por último, la tercera propuesta artística que conocí a lo largo de mi proceso etnográfico, es la de Teatro Síntoma. Como expresé en la presentación de esta Memoria de Título, llegué a este grupo con el fin de conocer el *trabajo con poblaciones*. A lo largo de las reuniones, los ensayos, y las funciones que compartí con el grupo, comprendí que la labor creativa no se realiza *en ni desde* las poblaciones: el grupo crea los montajes basándose en testimonios de primera fuente e investigaciones periodísticas o científicas sobre el tema de interés, pero el ordenamiento de todo ese material y la generación posterior de la obra se realiza únicamente al interior del grupo.

Como ingresé a Teatro Síntoma mientras estaban creando su nuevo montaje, “Unidad Popular”, pude compartir sus reuniones de lectura de material y conversación respecto a cómo ir uniando las historias. También acompañé a sus integrantes a un encuentro que tuvieron con un poblador, a quien le comentaron la idea que tenían para el nuevo montaje, y él les brindó nuevo material testimonial, así como su propia opinión respecto al tema que estaban trabajando: los efectos individuales, familiares y sociales del ingreso de la droga a las poblaciones santiaguinas durante el periodo dictatorial.

Con el tiempo, el grupo ha forjado lazos con algunas poblaciones de Santiago, por lo que para cada montaje recurren a personas ya conocidas, y por *bola de nieve* van accediendo a nuevos testimonios que los van nutriendo de información útil para crear los montajes.

Sin embargo, con todo el material disponible, Teatro Síntoma va forjando una historia ficcional. Es decir, al igual que T.O.L.E.R., realizan un montaje basado en la verosimilitud y en la recreación de época. En ambos casos, los grupos recurren al drama, asignan personajes, y recrean situaciones sobre el escenario que no están ocurriendo realmente en ese momento: como cocinar, o consumir drogas.

Si consideramos que el teatro documento, como teatro político planteado por Piscator y Weiss, constituye “una renuncia consciente a la invención, a la ficción, a la fábula, lo que supone un trabajo no sobre la realidad sino con la realidad” (De Vicente, p. 35), o bien, procede del teatro realista moderno que “considera la representación escénica a partir de un material documental, y que se sostiene en una recreación histórica rigurosa” (p. 38); no resulta útil para pensar el trabajo de Teatro Síntoma. Tampoco resulta útil el teatro documento posmoderno, ya que con su disolución de la unidad de la obra y su carácter abierto y provisional me acerco más a la propuesta de Teatro Kapital que a la de Teatro Síntoma. Sin embargo, tampoco es posible pensar la propuesta de éste último únicamente desde el testimonio, pues no se trata de una exposición pública de relatos experienciales o biográficos de los mismos *testimoniantes* (como el trabajo desarrollado por Teatro Kimen y estudiado por Diharce (2015)), sino de una construcción ficcional representada por actrices profesionales, cuyo material de base es tanto documental como testimonial. La búsqueda de Teatro Síntoma en sus últimos montajes, ha consistido en mostrar diversas tensiones personales, familiares y sociales de las pobladoras chilenas; incitando a los espectadores y espectadoras a tomar posición y cuestionar sus condiciones actuales de vida; constituyendo así una apuesta que transita entre diversas maneras de representar el arte escénico crítico.

3. LO QUE HACEMOS SÍ ES PROFESIONAL

La distinción entre el arte profesional y el arte amateur, es una tensión que ha cruzado transversalmente los estudios de las distintas disciplinas artísticas y del teatro mismo; definiéndose en función de criterios diversos que contemplan aspectos técnico-formativos, económicos y también sociales (Becker; 2008; Castillo, 2013; Proyecto Trama, 2014).

Como mostré en capítulos anteriores, el teatro chileno transitó a partir de la década del '40 hacia una profesionalización de la disciplina en términos formativos con la creación de escuelas universitarias, y relegó a los y las teatristas aficionados/as a un circuito marginal. Con los años, la distancia entre el teatro profesional y el teatro amateur pareciera haberse acrecentado. Durante la dictadura se desarrollaron prácticas teatrales desde los sectores marginados, pero en el periodo transicional la brecha con el teatro profesional se diluyó: los “grupos que formaron parte de la hegemonía cultural de los 90 y los 2000 no fortalecieron su vínculo con el movimiento poblacional ni tampoco con el teatro aficionado y popular” (Bozo, 2014, p. 85).

En los tres grupos con los que trabajé etnográficamente, me encontré con teatristas formados en las escuelas de teatro, e incluso los tres casos constituyen ejemplos de grupos formados al alero de estas instituciones. Por ello, no me sorprende que al intentar comprender los factores que determinan el profesionalismo del quehacer teatral para los y las teatristas con quienes trabajé, reconozcan que la educación formal es la primera asociación que realizan frente a la pregunta por el carácter profesional. Sin embargo, me dicen ellos/as, no constituye una señal unívoca del mismo. Al parecer, esta noción estaría más bien asociada a una valoración del *conocimiento*, o la *experticia* con la

que los grupos operan. En ese sentido, para algunos/as teatristas ejercer profesionalmente significa hacerlo con conocimiento respecto al área específica de trabajo, y éste puede ser adquirido tanto por formación especializada, o bien gracias a su trayectoria en el ejercicio artístico.

Sin embargo, no todos los/as teatristas que conocí durante el proceso de investigación cuentan, o contaban en el momento de su participación, con estudios escénicos. A través de las conversaciones entabladas con los y las teatristas, pero sobre todo, con la entrevista enfocada en la trayectoria de los grupos, comprendí que tanto Teatro Kapital como T.O.L.E.R. han trabajado con personas sin estudios escénicos, en algún periodo de su trayectoria. Teatro Kapital se conformó inicialmente con una actriz que no había egresado aún de la enseñanza media, y posteriormente incorporó en uno de sus montajes a dos niños pequeños, hijos del director del colectivo. En el caso de T.O.L.E.R., en sus primeros meses de conformación también trabajó con un actor que no tenía formación actoral, quien actualmente continúa colaborando en algunas funciones. En ambas situaciones, el ingreso a una institución educacional formal para realizar estudios de actuación, paradójicamente, implicó la salida del grupo dada la falta de tiempo; por lo que sólo pude acceder a sus experiencias en base a entrevistas. No obstante, pude aproximarme etnográficamente a un tercer caso, dado también en T.O.L.E.R., respecto a una chica que no tiene ningún tipo de estudio escénico previo.

Me interesaba saber cómo esta actriz representaba el quehacer teatral de los grupos, por lo que tanto en conversaciones como en las propias entrevistas le consulté por esta situación. Ella me contó que conoció al grupo gracias a otra de las actrices. Eran amigas desde hace mucho tiempo, y en algunas ocasiones ella la acompañó a algunos ensayos. Tras un par de días, el grupo la invitó a participar de esas instancias y terminó siendo parte del proceso creativo y del propio montaje.

Al principio fue terrible, me sentía súper frustrada. No sé, no me salió algo, o la [directora] me decía 'no, eso está mal' y yo quería llorar, te lo juro que sí. (...) Con el tiempo me sentí mejor, es que en verdad esto ha sido muy positivo para mí, ha sido de... seguridad, mucho. Me ha entregado mucha seguridad, me subió la autoestima, súper bien. (Actriz, T.O.L.E.R., entrevista 1)

A medida que fui ganándome la confianza de esta actriz, ella me fue narrando momentos muy duros dentro de su trayectoria personal, los cuales fue dejando atrás, entre otras cosas, mediante su quehacer artístico. Poco a poco comprendí que para ella participar del grupo representa un proceso de crecimiento personal, donde necesitaba dejar atrás experiencias negativas y adquirir confianza en sí misma. La inseguridad del teatrista aficionado parece ser un elemento constante cuando se trabaja a la par de quienes sí cuentan con formación artística. Así me lo explicó aquel actor de T.O.L.E.R. que aún sigue colaborando, pero ahora a la par de sus estudios formales:

Eso era lo lindo que planteaba T.O.L.E.R: de que era una compañía en donde si [bien] se trabajaba profesionalmente, no estaba ese estigma de que tienes que ser profesional al momento de actuar. Si bien es cierto, yo conozco el teatro desde hace un tiempo atrás, vinculado siempre, pero no tenía el profesionalismo que

tenían mis compañeros, no tenía ese proceso de estar en una institución y someterme a un training físico, un training vocal, un training actoral. Yo no lo tenía, entonces también me sentía un poco deficiente al momento de decir 'oye, nos estamos parando [en el mismo festival] junto con el Colectivo Zoológico', y decíamos 'que pedazo de obra que se están mandando ellos' y yo decía 'yo soy de T.O.L.E.R. y tengo que estar al mismo nivel que ellos'. (Actor, T.O.L.E.R, entrevista 2)

Así, comprendo que los actores y las actrices que no cuentan con estudios escénicos sienten y establecen diferencias con los/as demás integrantes, pues reconocen una falta de conocimiento, dada por su insuficiente formación o trayectoria en el ejercicio artístico, lo que les produce inseguridad en su actividad. Si bien los/as que sí cuentan con formación escénica reconocen que la inseguridad de los/as demás es algo que deben aprender a manejar en tanto compañeros y compañeras de labores; no representan estas diferencias como algo problemático para el quehacer grupal. En los ensayos pude ver cómo los/as teatristas con mayor conocimiento le enseñan algunas técnicas actorales a quienes no saben, proponiéndole movimientos o actitudes para mejorar sus escenas, o guiándolos en el training previo a una función.

Con estas pequeñas experiencias que pude conocer gracias a mi acercamiento etnográfico, comprendí que la formación universitaria no representa un factor preponderante a la hora de evaluar el profesionalismo de los grupos teatrales; pues el *conocimiento*, que sí se presenta como un factor relevante, puede ser obtenido por otras vías.

Otro criterio que los y las teatristas utilizan para evaluar el profesionalismo de los grupos es la *división de funciones* que logran desarrollar internamente. Los grupos la representan como un valor, en la medida en que le permite a cada teatrista concentrarse en ciertas actividades sin preocuparse de otras e ir desarrollando experticia en ellas. Sin embargo, esto sólo puede concretarse en la medida que el grupo crece, y logra incorporar personas y complementar diferentes habilidades al interior del grupo. "La imagen de la *profesionalización*, involucra particularmente aquí la división de roles como una virtud organizacional a perfeccionar en el proyecto a largo plazo, virtud que (...) está vinculada a los lineamientos universitarios de formación teatral" (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 373).

Contar con diseñadores/as, dramaturgos/as o productores/as les permite a los actores y actrices destinar mayor tiempo a sus actividades centrales. Sin embargo, como ya he planteado anteriormente, a medida que pasaban las semanas de trabajo etnográfico pude ver que siempre el tiempo disponible para dedicarle a la actividad escénica era escaso dado que se encuentra en relación de dependencia con las *condiciones materiales*, y sobre todo *financieras*, del grupo. En algunas oportunidades, los y las teatristas me confesaban que el hecho de no recibir remuneración por su actividad en el grupo los/as hace repensar el carácter profesional de su trabajo, con lo que reconozco un nuevo factor a la hora de hablar de profesionalización.

Los grupos transitan entre una representación del arte profesional que implica un carácter material consistente, o al menos suficiente para desarrollar su actividad, y una

representación que reniega de dicha asociación. De todas formas, el criterio material parece no ser fundamental en la definición, sino más bien actuar como factor influenciador en otros elementos. Cada vez que los grupos se reunían a conversar cómo iban a conseguir el dinero necesario para costear la escenografía o su traslado, o cada vez que un o una teatrista privilegiaba una labor remunerada frente a la actividad escénica podía palpar las afecciones que genera la escasez de recursos. De la misma manera ocurría cuando los grupos sólo ideaban el montaje en función de los materiales y equipos disponibles: el resultado artístico y estético depende fuertemente de las condiciones financieras del grupo.

Sin embargo, para los y las teatristas el carácter profesional de la labor escénica trasciende el factor material pues la manera en que un grupo *toma decisiones* tanto estéticas, como organizativas y financieras también es importante para los y las teatristas a la hora de evaluar el carácter profesional de su quehacer. Si bien el grupo puede no contar con los recursos monetarios, técnicos, humanos o materiales para desarrollar su idea creativa, el poder acomodarse a las distintas situaciones y sobreponerse a la escasez de recursos igualmente constituye un factor relevante. Esta perspectiva pone en valor la convicción y los esfuerzos tanto individuales como colectivos por llevar a cabo el proyecto grupal, y por ende constituye una representación subjetiva del carácter profesional.

En esa misma línea, en los relatos de los y las teatristas reconozco la relevancia que adquiere el *compromiso* de los y las teatristas en el trabajo grupal. Para ellos/as, un grupo que presenta un alto grado de compromiso con su proyecto artístico y político, se aproxima a una relación profesional de su quehacer pues implica una gran dedicación de recursos (ya sea en tiempo, dinero, trabajo propio, etc.), una disposición positiva y responsable frente al trabajo, y una convicción que los impulsa a sobreponerse a las dificultades.

De manera reflexiva, Teatro Kapital y Teatro Síntoma consideran que su quehacer sí es profesional, pues a pesar de no cumplir cabalmente con todos los factores que mencioné recientemente, como por ejemplo, no tener todos los recursos necesarios, sí presentan una trayectoria que les otorga experiencia y conocimientos respecto a cómo desarrollar su quehacer teatral, así como también presentan un alto grado de compromiso con la actividad. Sin embargo, en el caso de T.O.L.E.R., que justamente es el grupo con menos años de trayectoria (sólo dos), algunas integrantes plantean que su quehacer es semi-profesional porque aún les falta conocimiento, confianza y por ende, un resultado organizativo y artístico más acabado. Así, comprendo que el carácter profesional es representado por los grupos de teatro político como algo que se adquiere con el tiempo (Carvajal y Van Diest, 2009), y que la profesionalización es un proceso, es decir, una *transición* (en palabras del dramaturgo y director de Teatro Síntoma). La profesionalización no es una condición dada a priori, sino que es el “logro de un trabajo continuo, disciplinado y consciente” (Moyano, 2015, p. 97) que se proyecta a largo plazo, que es comprometido y vinculante, y que se forja en el trabajo cotidiano.

4. CIRCUITOS Y PÚBLICOS

Hacia el último mes del trabajo de campo, Teatro Síntoma retomó los ensayos de su obra 'La Victoria'. Me avisaron que estarían ensayando en una casona del Barrio Yungay, así que decidí ir a verlos/as. Al llegar, me doy cuenta que es un pequeño centro cultural comunitario hecho en base a madera, con murales pintados en su fachada, y algunas instalaciones a medio terminar. Se trata de una casa antigua con patio interior, y en éste se ubica una pequeña sala de teatro muy bien construida: paredes negras, graderías y algunos fierros simulan una sencilla parrilla de luces.

Les pregunto cómo conocen este lugar y me dicen que es antiguo. El director me cuenta que lo están arrendando ya que necesitaban urgente un espacio para ensayar. Recuerdo que Teatro Kapital también estuvo arrendando un lugar para realizar sus ensayos, aunque en su caso era la primera vez que lo hacían pues generalmente se consiguen salas en la Universidad de Chile (donde algunas de sus agentes estudian), en Balmaceda Arte Joven, u otros espacios. Teatro Síntoma ya ha arrendado lugares de ensayo otras veces, pero en general, me cuentan, ensayan en sus propias casas: patios, living, salas de eventos de sus edificios, y otros rincones. T.O.L.E.R. es el que cuenta con un espacio de ensayo más estable, dado que utilizan una sala de clases del colegio donde trabaja una de sus integrantes: ahí les guardan la escenografía, y aprovechando la confianza con el guardia del lugar, le solicitaron que los/as dejara ingresar los fines de semana al establecimiento para poder ensayar. Aunque informal, T.O.L.E.R. es así el único de los tres grupos que cuenta con una bodega y una sala de ensayo de manera permanente.

Con el trabajo de campo, me doy cuenta que los grupos deben ingeniárselas para conseguir dónde reunirse, y dónde guardar la escenografía; dos requerimientos permanentes que llevan a los y las teatristas a solicitar espacios a instituciones cercanas, pero también a familiares y amigos. Cualquier jardín es buen lugar cuando no se tiene dónde ensayar o dónde dejar las cosas. Aquí puedo palpar la tensión que mencionaban los y las teatristas durante las entrevistas: la escasez de recursos vuelve imposible la idea de arrendar una bodega, o una sala de ensayo de manera permanente; por lo que sólo se utiliza de manera excepcional.

Esta inestabilidad constante es lo que relativiza el carácter profesional de su actividad: no hay un lugar de encuentro que permita congregarse al grupo, generar apropiación e identificación colectiva, y darle formalidad al trabajo cotidiano. Por lo mismo, no existe una diferenciación clara entre espacios de trabajo y espacios de distensión: las casas devienen en lugares productivos, así como también las salas en lugares privados. El trabajo, el pasatiempo, la intimidad y la reflexión crítica se funden tanto en espacio como tiempo.

(...) De hecho, el otro día me di cuenta que me cuesta mucho separar cuando estoy efectivamente trabajando y cuando no, a propósito de que después de un seminario con un par de compañeros, también de teatro y también metidos en la teoría, nos fuimos a tomar un schop y seguíamos conversando las cosas que habíamos estado conversando en el seminario. Después nos tomamos otro schop,

y otro, y después nos vinimos para acá [, a mi departamento,] y estuvimos hasta las 7 de la mañana conversando. Claro, uno dice 'este hueón está carreteando' (sic), pero fue lo más fructífero de todo el seminario al que asistimos juntos. Pudimos entrar en materia. Ahí me sentí que no estaba perdiendo el tiempo, no sé. Sentía que eso también me lo paga la beca [de posgrado], por decir: tener esas discusiones. También estaba trabajando. (Director, Teatro Kapital, entrevista 3)

Con esta reflexión vuelvo a los ensayos de los grupos. Teatro Síntoma había interrumpido el proceso creativo de su montaje 'Unidad Popular' para ensayar su precuela llamada 'La Victoria'. Esta última había sido seleccionada por el Festival Internacional Santiago a Mil, para presentarse en su versión 2017. Esta es, sino la mayor, una de las instancias más potentes del circuito teatral a nivel nacional. Con un millonario presupuesto público-privado, Santiago a Mil constituye una importante plataforma de difusión e internacionalización de la escena chilena; por lo que simboliza la manera institucional de representar y ejercer el arte durante el periodo transicional.

Sabiendo que algunos grupos prefieren marginarse de este tipo de instancias le pregunté a las actrices de Teatro Síntoma por qué han decidido postular y ser parte de dicho festival. Ellas me explicaron que su objetivo es que el mensaje que entregan con sus obras le llegue a la mayor cantidad de gente, sin importar la plataforma utilizada. Una de las actrices me dice que no se complican con la idea de restarse de circuitos, pues consideran que su trabajo es bueno y puede incitar a distintos públicos. La tensión respecto a ser o no parte de estas mega instancias teatrales depende de las nociones que cada grupo posee respecto a sus mecanismos de financiamiento, y a sus regímenes de legitimación artística. Sin embargo, esto es algo que desarrollaré más adelante.

Lo que me parece interesante del discurso de Teatro Síntoma, es que su toma de decisión responde al público, o a los públicos, con los que desean trabajar. Es decir, participan de grandes festivales e importantes salas de teatro para poder llegar a una gran cantidad de personas, pero también a un público habituado al teatro. Esto lo combinan con funciones en espacios no convencionales, como parroquias, juntas de vecinos, universidades y espacios públicos para vincularse con espectadores/as no habituados/as al arte teatral. Estas actividades, con el tiempo, van forjando lazos entre el grupo y territorios específicos. El grupo se ha hecho parte de encuentros y celebraciones de algunas poblaciones de Santiago, como La Legua o La Victoria; al mismo tiempo que los pobladores y pobladoras han colaborado con sus testimonios para los nuevos montajes. Observo que ello genera una relación de confianza entre ambos, que busca trascender la política exhibitiva *eventista* propia de la institucionalidad cultural: no se trata de funciones aisladas en zonas periféricas, donde los grupos teatrales se presentan sin conocer el lugar ni volver a relacionarse. La actividad de Teatro Síntoma entreteje una vinculación con la organización poblacional que los compromete con sus proyectos sociopolíticos.

El grupo utiliza distintos mecanismos para financiar estas instancias: en algunas oportunidades recurren a fondos concursables, y en otras las costean con su propio dinero; transitando así entre públicos, lugares y mecanismos de financiamiento institucionales e independientes. La política exhibitiva de Teatro Síntoma revela una

representación el arte teatral que no opone estas dos maneras de simbolizar y ejercer, sino que las combina para multiplicar las posibilidades de incitación al público.

Sin embargo, esto no se presenta en los otros dos grupos, quienes desarrollan una política exhibitiva mucho más acotada. En el caso de Teatro Kapital, durante el trabajo de campo los/as acompañé en sus funciones en Estación Mapocho con la obra “La Escena del Ocio”. Como lo explicó el director en uno de los ensayos, el Centro Cultural facilitó una sala a cambio de un *pie*, es decir, de un pago fijo por la cantidad de funciones pactadas. A los y las agentes les llamó la atención este acuerdo ya que se han presentado muchas veces en ese lugar, y nunca antes les habían cobrado. Sin embargo, aceptaron el trato dado que el valor de la sala era muy inferior al precio de mercado. Para pagarlo, como tampoco les permitieron cobrar entrada, los/as teatristas solicitaron al público un aporte voluntario al finalizar cada función, el cual sólo alcanzó para ese gasto.

Además de la nula ganancia que Kapital obtuvo con esta temporada, me llamó la atención que no intentaran conseguir más funciones con su obra. Durante las entrevistas pude conocer los distintos espacios de presentación que utilizaron durante su trayectoria: festivales, pequeños teatros, centros culturales, e incluso establecimientos educacionales. Sin embargo, con los últimos montajes, y específicamente con ‘La Escena del Ocio’, el número de lugares y funciones se redujo enormemente. Previo a una de las funciones en Estación Mapocho le pregunté a una agente por qué no buscaban otros espacios. Ella me dijo que Teatro Kapital sólo hace en la medida en que sienta la necesidad de hacer, y con esta obra no ha surgido la problemática de hacerla circular por otros espacios: su política exhibitiva responde a lo que en ese minuto deseen y puedan hacer.

Recuerdo que en una de las entrevistas les había preguntado sobre los lugares de presentación, y los/as teatristas me plantearon que sus obras no pueden llevarse a cualquier espacio, en primer lugar, por los requerimientos técnicos y espaciales. Los montajes necesitan electricidad, por lo que el espacio callejero no es una opción viable; y tampoco se ajustan a una disposición frontal del escenario, por lo que tampoco lo son las salas convencionales. El carácter experimental, transmedial y posdramático de la propuesta artística de Teatro Kapital limita los recursos, las instancias y los espacios a los que pueden postular, pero también, restringe el público con el que pueden trabajar. Según los/as teatristas, no a toda persona le interesa asistir a una obra sin representación, sin butacas, ni diálogos. La propia propuesta artística limita sus posibilidades de exhibición, pues al atender contra el arte escénico se desmarcan de los fondos concursables destinados a él, y se aleja al público dispuesto a verlo. ¿Cuáles son los espacios, los recursos y los públicos del arte contra el arte? al parecer Teatro Kapital aún no resuelve esta tensión, pues ‘La Escena del Ocio’ en Estación Mapocho presentó muy baja asistencia, y no surgieron futuras funciones.

Finalmente, el caso de T.O.L.E.R. también me reflejó el nexo existente entre los lugares de presentación y los públicos, aunque de una manera mucho más evidente. Al igual que en el teatro militante argentino, las negociaciones más frecuentes del grupo “son aquellas entabladas con instituciones y agentes sociales o políticos (“contactos partidarios, sindicatos, dirigentes políticos, etc.), y con colectivos y artistas que desarrollaban una actividad cultural militante desde otras disciplinas” (Verzero, 2013a, p.

68). Por ello, los espacios a los que acuden con sus funciones y actividades están conformados básicamente por sedes sindicales y estudiantiles, lugares públicos como calles o plazas, festivales autogestionados realizados en canchas o universidades, y otros espacios igualmente no convencionales. La búsqueda por un público trabajador, es decir, no habituado al arte escénico; así como los vínculos entablados desde la militancia partidaria, se traducen en una política exhibitiva que sin recursos, monta funciones teatrales en espacios cotidianos. Ya lo decía César de Vicente:

El teatro ha abandonado, en buena medida, el lugar privilegiado para la representación en los escenarios acondicionados para el ilusionismo dramático, el espectáculo o la parodia, para trasladarse a los lugares de la vida cotidiana, allí donde ocurre la existencia (barrios, centros sociales, calle, etc.) sin control directo de los Aparatos dominantes. El teatro político deberá orientarse hacia espacios no convencionales. (2013, p. 355)

Con el objetivo de reactivar el legado de Luis Emilio Recabarren, el grupo, así como su Festival Escena Obrera, elaboran junto a trabajadores/as y sindicalistas una propuesta artística ligada a las luchas sociales y desarrollan mecanismos de producción absolutamente independientes de la institución cultural. Para estos creadores y creadoras, a diferencia de los otros casos que conocí durante el trabajo de campo, esta es la única opción viable de ejercer un arte crítico que demuestre consecuencia entre su propuesta creativa y sus formas productivas. En las páginas posteriores de este documento ahondaré mayormente en este punto.

5. LA AUTONOMÍA

Las piezas de aprendizaje desarrolladas por Bertolt Brecht representaron durante el siglo XX “un atentado directo contra los límites de la autonomía artística” (Sánchez, 1992, p. 145). El teatro político alemán traspasó los límites de lo estrictamente artístico para cuestionarse tanto su propuesta creativa como sus mecanismos de producción.

Al situarnos en los escenarios sociopolíticos latinoamericanos, para Pinochet (2013) nos encontramos con una tendencia particular a la imbricación entre las prácticas artísticas periféricas y la concepción moderna del arte, y una disolución de las fronteras definidas entre el sistema artístico y otras esferas sociales. El teatro militante argentino situado en el interregno entre arte y política durante la dictadura militar (Verzero, 2013b), y las prácticas críticas de nuestro país vinculadas a los procesos sociopolíticos, son ejemplos históricos de ello.

Tanto en el teatro político como en las otras prácticas críticas lo que se generó fue una propuesta artística masiva, contraria a la belleza cristalizada, a la experiencia estética singular e irreplicable, y a la fundamentación ritual del arte. Para Walter Benjamin

(...) la respuesta a la pregunta acerca del fundamento de la tendencia anti-aurática en la historia del arte contemporáneo hay que buscarla en la resistencia y la rebelión de las masas contemporáneas frente al estado de enajenación al que su subjetividad política se encuentra condenada en la modernidad capitalista;

actitudes que, según él, habrían madurado todo un siglo y estarían en capacidad (...) de consolidarse como una transformación postcapitalista de la vida social. (Echeverría; en Benjamin, 2003, p. 20)

Sin embargo, la autonomía parece aún representar una tensión para el ejercicio teatral ya que entre los/as propios/as teatristas políticos existen diferentes perspectivas respecto a la relación que los grupos deben entablar con las otras esferas de la sociedad. Esto pude verlo plasmado muy claramente durante las entrevistas que desarrollé con Teatro Kapital, en las que conversamos sobre su propuesta artística, y las de otros grupos. Para el director y fundador,

la función social de Kapital es no tener función, o sea, no rendirse, no administrarse, no entregarse a las funciones que hacia afuera de la obra o del espacio artístico está exigiendo y que son las exigencias que se le imponen a las artes y que las terminan reduciendo a mercancía de rendimiento público, por decirlo (...) cada vez más alejado de la pregunta por su propio ser, la pregunta por lo artístico. (Director, entrevista 3, Teatro Kapital)

Esta conversación me recordó a los primeros ensayos del colectivo, donde el mismo director planteó ante los y las demás una crítica sobre un montaje de otra compañía. Esta obra buscaba cuestionar una temática social, pero sin embargo, según el director de Kapital, la obra no se hacía cargo de ella: el discurso excedía al resultado, y por ende, se quedaban en lo estético pretendiendo ser algo político.

Así pude notar que el director de este grupo representa a la práctica artística como un ejercicio autónomo, que debe rehuir de otras condicionantes, así como también de otras búsquedas colectivas. Él considera que sólo tiene derecho a hablar sobre teatro, ya que como lo atañe directamente, su discurso al respecto sí sería válido. Con ello el director de Teatro Kapital manifiesta una representación del arte como esfera alejada de las demás, donde cada cual debería preguntarse y referirse al ámbito desde el que ejerce, reafirmando la idea de un arte autónomo y permitiéndome comprender la propuesta artística del grupo, tan centrada en la pregunta por el propio arte, y a la vez tan ligada a las representaciones personales de su director y fundador.

Sin embargo, otros/as integrantes de Teatro Kapital están en desacuerdo con él. Tanto a nivel etnográfico como durante las entrevistas comprendí que para uno de los agentes sí es válido acercarse a “la gente”, convivir con ella, y hablar sobre ella en la expresión artística. Para otra integrante del grupo también resulta importante generar una reflexión en el público. Si bien ella comparte la idea del director de que el arte no debe decirle al público qué es lo que debe hacer o cómo se debe comportar, para ella el arte “es transformación o transmutar las cosas, criticar, cuestionar. Y eso yo creo que es lo que hacemos” (agente, entrevista 3, Teatro Kapital), y ahí recaería el carácter político de su quehacer.

Con toda esta conversación identifico una tensión sumamente común en el análisis de obras artísticas: *forma* y *contenido*. Para el director de Teatro Kapital, así como para todos los y las teatristas, debe haber una coherencia entre ambos. Sin embargo, para él particularmente, lo que podría denominarse *contenido* tendría que surgir a partir

de la pregunta por el arte mismo y no desde otro lugar, a pesar de que en el ejercicio creativo se combinen “imaginarios” referidos tanto a lo artístico como a lo político.

Esta tensión presente en Teatro Kapital parece estar ya resuelta en los otros dos colectivos, pues tanto T.O.L.E.R. como Teatro Síntoma no apelan a una autonomía artística; sino todo lo contrario: basan su ejercicio teatral en la vinculación con la esfera social y política. Retomando la apuesta pedagógica del primer grupo, en una de las entrevistas sus integrantes me explican que “más allá de estar buscando la perfeccionalidad (sic) de la obra así estéticamente correcta, nosotros queremos que la gente nos entienda el mensaje que queremos dar” (actriz, T.O.L.E.R., entrevista 3). Así, comprendo que T.O.L.E.R. no desarrolla sus montajes en base a los regímenes de valor dados por la tradición o la institucionalidad artística. Cuando el grupo inaugura su imagen identitaria con nominaciones explícitas, establece vínculos en base a sus redes militantes, organiza su propio festival sin financiamiento institucional, y realiza sus operaciones creativas en función de lugares no convencionales y un público no habituado al teatro; busca establecer criterios escénicos *otros*. T.O.L.E.R. se margina de un teatro espectacularizado, con grandes apuestas escenográficas y elencos de gran nivel, para dar paso a un teatro hecho por trabajadores, con pocos recursos, pero cuyo criterio no es estético, sino político: crítico.

Teatro Síntoma ejerce de una manera similar, aunque más moderada. Ellos/as no propenden hacia un ejercicio artístico autónomo, pues su material de creación -como los documentos o los testimonios- y su política exhibitiva están basadas en la esfera sociopolítica: transfiriendo la problemática del trabajo creativo hacia un punto externo al campo artístico. Sin embargo, el grupo sí se rige por criterios estéticos tanto a nivel de dramaturgia, diseño y actuación; desarrollando una labor artística vinculada a la tradición teatral, y a la institucionalidad artística actual. Esto también responde al tipo de financiamiento utilizado y a la política exhibitiva del grupo, pues Teatro Síntoma no sólo busca presentarse en lugares no convencionales como las poblaciones, sino también en grandes festivales y salas de teatro a nivel nacional e internacional; que exigen un alto estándar según los regímenes de valor hegemónicos, y en algunas ocasiones, un co-financiamiento que sólo es posible de lograr gracias a fondos concursables.

Con todo lo anterior, concluyo que la cotidianeidad de los grupos a la que tuve acceso durante el tiempo que duró la investigación, me fue mostrando variadas situaciones donde la tensión por la autonomía artística se ve expresada. Las decisiones que día a día debían tomar respecto a los lugares de presentación, a los públicos que se quiere llegar, a los mecanismos de financiamiento que serán utilizados, a las redes de cooperación que activan para cada ensayo, función o actividad; están todas plasmando maneras de ejercer y de simbolizar la práctica artística. En determinadas ocasiones estas representaciones son compartidas por el grupo, y en otras hay diferencias internas. De cualquier manera, van forjando convenciones (Becker, 2008) al interior de cada grupo, que les permiten operar de manera institucional, de manera independiente, o en un constante tránsito entre unas y otras.

6. LEGITIMIDAD ARTÍSTICA

El sistema cultural desarrollado durante el periodo transicional, ha sido catalogado por Carvajal y Van Diest (2009) como *ideología-FONDART*. Esta denominación proviene del principal mecanismo de financiamiento utilizado por la institucionalidad (los fondos concursables), sin embargo, lo que ha instalado es básicamente un sistema de legitimación artística en función de la adjudicación de esos recursos.

(...) la hegemonía reproducida por FONDART se sostiene, en gran parte, en el hecho de *ser a la vez una instancia de financiamiento y de legitimación*, que opera como una suerte de mecanismo de inclusión al campo, además de proveer una ganancia de prestigio, y no sólo la mera obtención de recursos. (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 115)

Así, se ha posicionado un discurso performativo que instala la lógica de lo técnico, procedimental y neutral, que pretende resguardar la autonomía artística, comprendiendo al arte como un ámbito alejado del mundo cotidiano (Carvajal y Van Diest, 2009); pero que sin embargo, pende del mercado y jerarquiza las prácticas artísticas *estableciendo lo que debe ser financiado*.

Con el trabajo de campo comprendí que una de las principales implicancias de esta situación es la legitimidad que obtienen los grupos teatrales no sólo frente al CNCA, sino también, frente a otros agentes culturales. Los grupos no sólo son evaluados en una primera instancia para obtener un FONDART, sino que a la hora de futuras postulaciones tanto nacionales como internacionales, el contar con una adjudicación de éste tipo actúa como una puerta de entrada para esas instancias. De manera contraria, quienes no logran adjudicarse un FONDART u otro fondo similar, además de quedarse sin recursos para el proyecto postulado, tienen menos oportunidades de obtener futuros fondos o de participar en otros festivales; puesto que dichas instancias también conciben los fondos estatales como parámetro de legitimación artística. En ese sentido, los fondos concursables otorgados por el Estado se constituyen como el régimen de legitimación artística hegemónico, ya que por la adscripción de los otros agentes culturales a sus criterios de financiación, pueden abrirle camino a los grupos teatrales hacia un sin fin de nuevas plataformas de circulación y difusión, o bien condenar su proyecto a permanecer en el margen.

Ante ello, algunos y algunas teatristas han decidido simplemente no invitar a los críticos teatrales a asistir a sus funciones, no postular a los fondos concursables ni a los grandes festivales que operan de la misma manera “porque (...) Santiago a Mil no es un lugar para nosotros no más, porque no me interesa ser parte de una selección que se atribuye el ser lo mejor del año” (director, entrevista 3, Teatro Kapital). A esta postura se suma T.O.L.E.R. y el Equipo Organizador del Festival Escena Obrera, quienes también reniegan de estas instancias y fuentes de recursos, como mostraré en el siguiente capítulo.

Mediante los relatos entregados por los/as teatristas durante las entrevistas, y las conversaciones etnográficas que mantuve durante los meses de trabajo, comprendí que

los grupos, los/as teatristas, e incluso instancias como Escena Obrera; no representan a los fondos concursables, a los críticos, o a los grandes festivales como instituciones válidas de legitimación artística. Esto no se traduce en una desvalorización del trabajo de los grupos y los/as teatristas que sí se hacen parte de estas instancias, sino más bien, en la comprensión de que los criterios bajo los cuales ellos fueron seleccionados/as responden a intereses y redes políticas de las instituciones financiadoras u organizadoras. A su vez, en la identificación de que los fondos, los festivales y los críticos teatrales no consideran relevante elementos que para ellos constituyen el centro de su propuesta artística y su proyecto colectivo. Entre estas cosas, puedo mencionar la participación en manifestaciones políticas, un currículum basado en espacios sociales no convencionales, experiencia en teatro aficionado, o la carencia de guion dramático (esto último en el caso específico de Teatro Kapital).

Renunciar a la legitimidad otorgada por las instituciones artísticas significa forjar nuevos regímenes de valor, considerar nuevos criterios, generar plataformas y circuitos *otros*. Me pregunto si no es acaso eso lo que busca el Festival Escena Obrera: generar un equipo evaluador sin gran prestigio, considerar criterios de selección centrados en las problemáticas sociales abordadas por los montajes, reconocer una trayectoria colectiva basada en la vinculación social y política. En definitiva: renunciar a la disputa por el capital simbólico hegemónico, instalar valores *otros*, apropiarse y re-simbolizar los espacios cotidianos, activar redes de cooperación extra artísticas y forjar así nuevas posibilidades.

Ya observaba Lorena Verzero (2013a) cómo el teatro militante argentino desbordaba la noción de *campo artístico* propuesta por Bourdieu, al reconocer que

(...) el sentido de este teatro está dado más por su relación con la política y lo político que por su participación de las disputas al interior del campo. Los objetivos del teatro militante no perseguían conseguir una centralidad en el campo, sino una transformación social y política, de manera que la conflictividad con otros sectores del campo teatral quedaba relegada a un segundo plano. (Verzero, 2013a, p. 68)

A pesar de que esta lectura no aplica de manera absoluta para el teatro político santiaguino que se desarrolla hoy en día, pues sí hay teatristas y grupos que buscan acceder a las instancias hegemónicas de legitimación; me permite comprender la manera en que ellos y ellas sitúan y limitan su jurisdicción. Algunos grupos reniegan totalmente de sus criterios de legitimidad renunciando a la disputa al interior del campo. Otros, en cambio, transitan entre un *adentro* y un *afuera* combinando no sólo formas productivas diversas, sino también agentes de negociación, reconocimiento y validación provenientes tanto de la esfera social como artística.

Esto pude verlo muy claramente cuando las actrices de Teatro Síntoma me narraban las experiencias que han tenido con los montajes en sectores populares. A lo largo de los meses que compartí con ellas, me contaban con gran orgullo la valoración positiva que los pobladores y las pobladoras le otorgaban a sus obras. En algunas conversaciones noté que las actrices le otorgan mayor validez a las apreciaciones dadas por los pobladores y pobladoras, que a la opinión otorgada por la crítica teatral o los/as programadores/as de salas y festivales. Sin embargo, Teatro Síntoma igualmente postula

a los grandes festivales y fondos concursables, invita a los críticos (en su inmensa mayoría, hombres) y a los/as programadores/as; esperando obtener una buena recepción de su parte. En ese sentido, este grupo transita entre ambos regímenes de valor: entre la legitimidad hegemónica mercantil, y la legitimidad contrahegemónica dada por lo social. No superpone uno sobre todo, no está dispuesto a transar ninguna de sus búsquedas, sino que apuesta a combinar y avanzar por ambos caminos de manera simultánea.

La disposición de cada grupo de teatro político frente al régimen legitimador responde en gran medida a las representaciones que sus teatristas poseen respecto a la posibilidad de ejercer una acción crítica en su interior. Es decir, aquellos que deciden mantenerse al margen de los mecanismos y los criterios hegemónicos, lo hacen en la medida en que no los representan como espacios válidos para cuestionarlos. Por el contrario, quienes sí se interiorizan en ellos, lo hacen con la intención de tensionarlos internamente. En ambos casos se reconoce el antagonismo con el sistema hegemónico, pero la tensión reside en cuál es la manera más útil y consecuente de afrontarlo. Para Chantal Mouffe “las instituciones artísticas pueden contribuir a subvertir el marco ideológico de la sociedad de consumo. De hecho, podrían ser transformados en espacios públicos agonistas donde esta hegemonía sea abiertamente combatida” (Mouffe, 2014, p. 106). Sin embargo, en el teatro político santiaguino no existe un consenso, sino más bien posturas disímiles, y tránsitos entre ellas.

TRABAJANDO EN UN GRUPO DE TEATRO POLÍTICO

Los cinco meses que compartí junto a los grupos teatrales, me fueron otorgando espacios de confianza con los y las teatristas. Ya no sólo asistía a los ensayos y funciones, sino que también me invitaban a ser parte de las conversaciones íntimas, a las celebraciones que se desarrollaban después del horario de trabajo, e incluso me pedían su opinión respecto a cómo cada grupo debía solucionar ciertas dificultades creativas u organizativas. Así, poco a poco me fui volviendo parte de los grupos.

Utilizar el método etnográfico propuesto por Rosana Guber me permitió reconocer el “poder constitutivo de los sentidos expresados en las nociones y las acciones de los sujetos” (Guber, 2004, p. 205) con los que trabajé; comprendiendo que la actividad cotidiana me abría paso hacia sus simbolizaciones. Los lazos de confianza que se fueron forjando en este camino, me permitieron indagar cada vez más en temas complejos. Así, pude acceder a relatos respecto a ámbitos, vinculados a la vida personal de los/as teatristas, o a sus ideales políticos más profundos. Pero también, la confianza me permitió visualizar los desacuerdos existentes al interior de cada grupo: con las semanas pude ir visualizando las grietas que porta cada uno de ellos, así como las tensiones a las que deben enfrentarse día a día.

Uno de estos ámbitos es la noción de *artista como trabajador*. Esta idea se hizo patente en las primeras reuniones que sostuve con T.O.L.E.R. y el Equipo Organizador del Festival Escena Obrera, pero quise seguir ahondando en ella a lo largo de los meses de investigación. En el presente capítulo pretendo abordar los aspectos laboral-organizativos que están implicados en el ejercicio escénico, aproximándome tanto a los mecanismos de producción artística, como a las representaciones que los hacen posible.

La literatura plantea que se ha generalizado el modelo de trabajo seguido tradicionalmente por los creadores y creadoras. En las últimas décadas la innovación y la creatividad han sido consagradas como virtudes (Menger, 2003). La flexibilidad, propia de la antigua actividad artística, hoy es una característica generalizada en los actuales modelos de trabajo y producción; sin embargo, junto a ella se ha masificado la inseguridad, la inestabilidad y la precarización laboral (Menguier, 2003; De la Garza, 2011). Tanto el estudio realizado por Proyecto Trama (2014) como el Catastro Nacional de Artes Escénicas (Reyes, 2016) dan cuenta de la presencia de estas afecciones en el mundo del trabajo escénico, sin embargo, en base a la revisión bibliográfica respecto al arte crítico chileno que presenté en los primeros capítulos, estas condiciones parecen constituir más una continuidad que una ruptura a lo largo de la trayectoria nacional.

Aprovechando entonces los lazos de confianza que había afianzado tras las primeras semanas, enfoqué la tercera entrevista con los grupos a conversar temas como éste. Les pregunté abiertamente si ellos y ellas consideraban que su actividad teatral crítica constituye un trabajo en términos laborales. En los tres casos me respondieron de manera inmediata: todos coincidían en que sí lo era. Sin embargo, cuando les pregunté por qué creían eso, todos/as tardaron en responder. Al parecer, la respuesta no era tan evidente.

A partir de las explicaciones que me dieron los/as teatristas, comprendo que ellos/as asemejan su ejercicio artístico con otras actividades laborales a partir de tres factores principales: *la inversión de recursos, la formación que han recibido, y la disposición individual* necesaria para su realización.

Algunos/as teatristas me plantearon que el quehacer teatral político constituye un trabajo “porque uno invierte tiempo, plata, vida” (actriz, Teatro Síntoma, entrevista 3); es decir, se entiende en función del aporte que ellos/as realizan en recursos propios. Esta noción contempla la idea de trabajo en tanto actividad, pues entre los recursos que los y las teatristas deben invertir, además de tiempo, dinero o conocimientos técnicos, se encuentra precisamente, su propio trabajo en tanto energía necesaria para lograr producir el objeto arte.

Otras nociones relacionadas al Trabajo se expresan por la misma formación que tienen los y las teatristas con los/as que trabajé. La mayoría de ellos/as cuenta con estudios formales en centros universitarios, y esto los/as lleva a vincular la *formación* obtenida a través de dichos estudios con el carácter laboral de su quehacer actual. Esta idea se vincula fuertemente con las nociones respecto al carácter profesional de su trabajo, en la medida en que la formación profesional realizada, debería conducir a un ejercicio *laboral* de la actividad en términos *profesionales*. Sin embargo, los y las teatristas parecieran no adscribir totalmente a esta asociación.

Finalmente, algunos/as teatristas consideran que su actividad constituye un Trabajo en la medida en que adquieren una disposición particular ante su ejercicio: es un trabajo “porque me hace trabajar de una forma muy prolija con respecto a mí mismo” (agente, Teatro Kapital, entrevista 3), porque se enfrenta a él con seriedad.

Estos tres elementos asemejan la actividad artística a otras labores que también requieren una inversión de recursos, una formación previa, y una disposición seria y responsable: los trabajos ejercidos por los/as familiares de los/as teatristas conforman el parámetro para esta comparación.

Sin embargo, ya el año 2014 Proyecto Trama evidenciaba que éste “se trata de un sector con características e identidad distinta a otros ámbitos de la economía” (p. 79) pues su foco no está en lo económico, sino en lo cultural. Los y las teatristas con quienes trabajé también reconocen ciertas particularidades en su actividad, las cuales precisaré a lo largo del presente capítulo. A su vez, presentaré las tensiones a las que se enfrentan los/as teatristas en su ejercicio cotidiano, situando al teatro político como una actividad laboral que intenta desde distintas posiciones ejercer acciones críticas.

1. MI TIEMPO Y MI CUERPO

A pesar de reconocer las afecciones a las que se ven sometidos los otros trabajos en la actualidad, las actrices de Teatro Síntoma me plantearon durante la tercera entrevista que el ejercicio escénico “nunca va a ser la vida de un contador o de una secretaria, igual tienen como toda esa inestabilidad que tienen cualquier persona que se dedica al arte en general” (actriz, Teatro Síntoma, entrevista 3).

Los horarios de trabajo son uno de los factores de dicha inestabilidad. A lo largo del trabajo de campo me costó enormemente acostumbrarme a ellos, pues los tres grupos con los que trabajé, además del Equipo Organizador del Festival Escena Obrera, se reunían luego de las cinco de la tarde, después de sus otras actividades laborales. Los ensayos, las reuniones y las funciones se extendían hasta las doce de la noche; por lo que tuve que acomodar mi horario universitario para poder incorporarme a esas instancias. Además, debí olvidarme de las actividades personales del fin de semana aquellos sábados y domingos en que había que montar o desmontar la escenografía para una función.

Las particularidades horarias son un elemento que no contemplé al iniciar la investigación, pero sin duda son fundamentales para entender el quehacer de los grupos. Como espectadora sólo observaba el trabajo teatral durante la hora de función, sin embargo, los y las teatristas deben contemplar muchas horas de ensayo, montaje de luces y escenografía, maquillaje, vestuario, training, desmontaje y traslados. Estas actividades implican entre 8 y 10 horas cuando se realizan el mismo día de la función, por lo que la primera vez que participé de un día entero de actividades el tiempo se me hizo eterno: las horas avanzaban y parecía que no terminaría nunca.

Con esto vuelvo a pensar en la tensión que contrapone el trabajo al pasatiempo. Los y las teatristas se dedican a esto no por un tema económico, como mostraré más adelante, sino que a diferencia de otras actividades “para mí, el trabajo igual es algo que me gusta hacer y si tengo que disponer de mi tiempo libre para eso, lo hago” (agente 2, Teatro Kapital, entrevista 3). En la medida en que la actividad escénica “tiene que ver más con mis intereses y con mis anhelos personales (...) compartidos con los de los demás” (agente, Teatro Kapital, entrevista 3), se borran las fronteras entre el tiempo libre y el tiempo productivo, por lo que cualquier día u hora, sin diferenciar días hábiles o fines de semana, otorga una oportunidad de trabajo artístico.

Sin embargo, esta plena dedicación también tiene una implicancia importante a nivel corporal. En la actividad teatral “tu todo (sic) está al servicio de unas representaciones: tus emociones, tu cuerpo, tus ojos, tu respiración... todo está al servicio de poder mostrar” (actriz, TOLER, entrevista 3). En ese sentido, la principal herramienta de trabajo en estas actividades es el cuerpo, y por ende, es necesario contar con él, mantenerlo, cuidarlo. Esto se me hizo evidente durante el trabajo de campo, un día en que uno de los grupos vivió una experiencia muy fuerte con un integrante y me mostró de golpe la importancia de la presencia y de la corporalidad en estas labores. Narraré lo que ocurrió ese día manteniendo todos los nombres en anonimato, al igual como he pretendido hacerlo durante toda la Memoria, pero también homogeneizando los géneros de sus integrantes y quitando cualquier otro elemento que permita identificar al grupo o a las personas implicadas.

Era un día de función. Yo estaba junto al grupo afuera del lugar de presentación mientras algunos fumaban. Quedaban cerca de 70 minutos para salir al escenario, cuando llega uno de los actores y pregunta si ya han llegado los demás. Nadie se había percatado que faltaba uno: no había llegado, no había avisado su atraso. Todos comienzan a preocuparse ya que tampoco contesta el celular. Algunos miembros del

grupo entraron al lugar de presentación, y mientras ordenaban sus cosas en el camarín comentaron la información que tenían respecto a dicho actor: que anoche había ido a una fiesta, dijo uno, que hoy estaba bebiendo en la mañana, dijo otro.

Cruzando relatos, cayeron en la cuenta de que el actor había salido anoche y que no había vuelto a su casa hasta después de almuerzo. Lo más probable es que hubiera olvidado la función y que en ese momento aún se encontrara durmiendo. Quedaba menos de una hora para la función, y estaban todos impactados. Uno decidió ir a buscarlo a su casa, no quedaba muy lejos. Los demás le dijeron que fuera en bicicleta, pero que el timbre de la casa estaba malo y que debería tirarle piedras a su ventana. Nadie conocía a las personas que vivían con él: eran arrendatarios nuevos. Él partió con su bicicleta. Los demás volvieron al camarín a vestirse y prepararse. Uno estaba muy enojado: hablaba en voz alta retándolo, juzgándolo. “Esto es un trabajo”, “hay que ser responsables”, “no se puede salir de fiesta de esa manera”: hay que cuidarse. Dijo que no es primera vez que él hace algo así. Pienso en la idea de prolijidad y seriedad que me habían comentado otros teatristas. Están todos muy nerviosos. Recuerdo que el día anterior ese mismo actor había llegado luego de un concierto con una lata de cerveza en la mano: a nadie le había parecido mal, sólo se reían de él. Esta vez era distinto: si no llegaba la función debería cancelarse. ¿Qué les dirán a los encargados del lugar? Igualmente los que ya habían terminado de vestirse comenzaron a preparar el escenario para salir a escena.

Fui a comprar aquello que les hacía falta para la función. Al volver me contaron que la persona que fue en bicicleta había llamado por celular, y había narrado lo que ocurrió: llegó a la casa del actor, gritó desde la vereda para que alguien le abriera la puerta. Él estaba adentro, durmiendo, totalmente perdido. Estaba también el otro arrendatario, quien ayudó a levantar de la cama al actor y le pidió un taxi para que se fuera lo antes posible. Luego de eso la persona de la bicicleta se devolvió: “está hecho mierda” dijo. Todos los actores llegaron al escenario con el vestuario puesto por si aún era posible salvar la función: esto no podía estar pasando, deberían hablar con él después, comentaban todos. Los que no actuaban se fueron al camarín para recibirlo, ducharlo y a partir de ello decidir si la función se realizaría o no. Quedaba media hora y aún el actor no llegaba.

La persona de la bicicleta afirmaba: “no creo que pueda actuar, tiene los ojos cruzados”. Los demás querían verlo antes de tomar la decisión de cancelar la función: si lo hacían tenían sanciones económicas, no era tan fácil la decisión. “No es momento de retarlo, hay que hacer que actúe”, dijo uno. Los demás estaban desconcentrados, nerviosos o totalmente enojados: todos reaccionaron distinto. Entre ellos comentaban qué medidas toman regularmente después de las fiestas para no llegar con resaca: daban a entender que se cuidan cada vez que tienen función.

Uno de los actores, el más cercano a él, no podía creer lo que estaba pasando. Él lo recomendó para que llegara al grupo... estaba muy afectado. Él sabía que había salido anoche, pero nunca pensó que no llegaría a dormir. Aún no entendían bien dónde había estado todas estas horas.

De pronto, llegan los que estaban en el camarín esperándolo: “se hace”, dicen. Tras un par de indicaciones todos comenzaron a saltar, a moverse, a prepararse para esa extraña función. Debían estar más alertos que nunca. Lograron reírse con algunos ejercicios: quedaban 15 minutos para la función y todos se sumaron al training. Afuera ya estaba el público esperando para ingresar a la sala. El actor estaba en el camarín poniéndose el vestuario. Luego cruzó el lugar de training sin mirar a nadie. Al volver todos se reunieron en un círculo para concentrarse. “Chao con la mierda, después hablamos con él”, “son cosas que pasan”, “hay que aprender de los errores”. Algunos lloraban. Tradicionalmente en el teatro se realiza un ritual antes de cada función, donde todos reunidos en círculo, tomados de las manos, mirándose a los ojos, gritan *mierda-mierda* para desearse una buena función. Esa vez no hubo *mierda-mierda*.

Con esa experiencia comprendí la importancia del cuerpo y de la responsabilidad para el trabajo escénico. A esto se referían los y las teatristas cuando me hablaban de una disposición seria, responsable, y de una entrega individual plena hacia la actividad colectiva. Ese fue uno de los días más duros, pero más aclaratorios, de mi trabajo de campo porque las tensiones de la actividad artística se hicieron patentes frente a mis ojos.

2. LO COLECTIVO, LO COLABORATIVO Y EL COMPROMISO COMO PRINCIPIO

Como he planteado en capítulos anteriores, en la actividad artística es posible reconocer actividades centrales, actividades de apoyo, y actividades que yo he denominado *de refuerzo*. Según Becker (2008), las primeras tienen relación con lo exclusivamente artístico, las segundas con acciones complementarias, menos artísticas; y las terceras las comprendo como las acciones que están vinculadas al ámbito personal, hogareño y reproductivo, pero que son igualmente indispensables para el trabajo artístico.

Esta diferenciación resulta útil para identificar el nivel de polivalencia presente en el ejercicio teatral político, ya que durante el trabajo de campo pude identificar diversos roles para cada teatrista. En las diferentes instancias que pude conocer de los grupos, fui comprendiendo que la polivalencia es una constante en su actividad: si bien algunos grupos tienen mayor número de personas, por lo que la división del trabajo asigna pocas tareas para cada integrante, todos y todas deben realizar tanto actividades centrales, como de apoyo. Las primeras están claramente asignadas en los tres grupos con los que trabajé: algunos/as se encargan de actuar, otros/as de dirigir, etc. Sin embargo, las actividades de apoyo parecen asignarse de manera provisoria e incluso improvisada, en función de contingencias presentadas en cada ocasión: si surge la posibilidad de presentarse en una sala de teatro o festival, el o la integrante que tenga más tiempo en ese momento se encarga de postular; si no hay nadie quien pueda poner la música durante determinada función, el director asume esa función; y así sucesivamente.

Los y las teatristas identifican diversidad de roles dentro de sus grupos, los que son respetados por los/as demás pues responden a la experticia de cada uno/a. Su valoración, más que el establecimiento de jerarquías, es representado como una muestra de confianza por parte de los/as demás, y como mostré en el capítulo anterior, la diferenciación de roles es parte del proceso de profesionalización del grupo. Por ello, a la

hora de pensar la escenografía la opinión de un diseñador o diseñadora es más valorada que la de los/as demás, al igual que la opinión del director o la directora a la hora de tomar decisiones respecto a la realización del montaje.

Sin embargo, la división de roles o funciones tensiona la perspectiva colectiva y colaborativa que mantienen los grupos de teatro político con los que trabajé. Para efectos de esta Memoria, he comprendido la actividad colectiva, como aquella que valora y complementa los diferentes conocimientos y experiencias, y que a partir de ellos va asignando diferentes roles al interior de los grupos. Este carácter colectivo de conjunción de distintos saberes, se pone en juego con el carácter colaborativo del operar grupal, es decir, con la extendida posibilidad de opinar e incidir en la toma de decisiones tanto creativas como organizativas por parte de los y las teatristas, sin diferenciar entre las experticias o los roles de cada uno/a.

Esto es coincidente con las experiencias teatrales desarrolladas en Brasil y Costa Rica, donde

(...) a pesar de que los integrantes de una experiencia colaborativa desempeñen funciones artísticas específicas, también son estimulados para no restringirse a su campo de actuación. Por el contrario, son llevados a participar de modo crítico y provechoso en los demás campos, a pesar de que se hayan establecido los responsables para cada instancia de creación del espectáculo. Cada artista debe entender la obra en su totalidad, ser parte de ella y no restringirse a los contornos de su contribución y de su papel específico. (Ary y Alpízar, 2015)

Durante el proceso etnográfico comprendí que esta tensión entre lo colectivo y lo colaborativo atraviesa el quehacer de los grupos en sus distintos ámbitos y momentos, desafiándolos constantemente a equilibrar ambos principios.

A su vez, con las conversaciones mantenidas con los y las teatristas identifiqué que tanto lo colectivo como lo colaborativo se vinculan a una representación horizontal de la producción teatral, y una valoración particular por el carácter grupal de su actividad. Estos elementos son una condición que le permite a los y las teatristas diferenciarse de otras actividades laborales: en la actividad teatral “necesitas de otros, trabajas con otros, para otros, entre otros (se ríe): es algo colectivo. En cambio, el trabajo, no sé, de mis padres es algo... un trabajar para alguien, bajo las reglas de alguien” (diseñadora, Teatro Síntoma, entrevista 3). En ese sentido, comprendo que el carácter grupal, junto a las perspectivas colectivas y colaborativas, del quehacer teatral, son distinguidas y valoradas por los/as teatristas en la medida en que promueven una relación horizontal entre ellos/as, y se practican en función de objetivos y maneras de hacer que son convenidas, y no impuestas unilateralmente.

Sin embargo, a pesar de que la institucionalidad ha sedimentado una forma jerarquizada y competitiva de hacer frente a los fondos públicos, pareciera que cada vez más las formas colectiva y colaborativa se han generalizado. Hoy estas operaciones no constituyen una práctica crítica, sino todo lo contrario, operaciones hegemónicas institucionalizadas en el campo artístico. La lógica en red dispuesta por las nuevas tecnologías y medios de comunicación digital, como las redes sociales, se ha masificado

mundialmente y ha permeado en el ámbito artístico promoviendo la articulación colectiva de los creadores y creadoras culturales (Gerber y Pinochet, 2012). Ejemplo de ello lo constituyen los *Lab* o *laboratorios*: instancias generalizadas en el campo artístico actual, que al vincular las prácticas artísticas con las herramientas tecnológicas, se han posicionado como promotores de la creatividad, la innovación, la horizontalidad y la participación ciudadana (Villar, 2015).

En este contexto, me pregunto si es posible que lo colaborativo represente una operación contrahegemónica hoy en día. Respecto a los *laboratorios* Villar (2015) plantea que a lo largo de los últimos 100 años han existido experiencias vinculadas al activismo político, a pesar de que el debate sobre el origen y los objetivos de las experiencias actuales las hayan ocultado. Esto me lleva a suponer que el carácter contrahegemónico del quehacer colaborativo no radica en las operaciones mismas, sino en los diferentes sentidos compartidos por los grupos, y que sostienen dichas operaciones.

Gerber y Pinochet (2012) identificaron que los artistas visuales contemporáneos de México, ya no necesitan un nivel de identificación absoluto con la colectividad para emprender un proyecto conjunto. Sin embargo, a lo largo del proceso etnográfico que he desarrollado he comprendido que una de las piezas articuladoras de los grupos de teatro político chileno es precisamente el alto *compromiso* por parte de los y las teatristas con la colectividad y los objetivos comunes; y probablemente en él resida parte de la respuesta al carácter crítico de su quehacer colaborativo.

Cuando las y los teatristas de T.O.L.E.R. intentaban explicarme quiénes forman y quienes no forman parte del grupo, dejaban entrever la existencia de una idea convenida respecto a que el tiempo y el trabajo dedicado a la actividad artística es reflejo del nivel de compromiso y de imbricación con el grupo, pero sobre todo, con las ideas que guían su propuesta artística y política particular. Esto resulta coincidente con los planteamientos de Facuse (2008) y Verzero (2013a), quienes reconocen que en el teatro militante el compromiso con los procesos políticos tanto a nivel individual como colectivo resulta fundamental.

Si bien T.O.L.E.R. representa el compromiso en relación a las luchas sociales y lo mide en función de la cantidad de tiempo y trabajo; en los tres casos con los que compartí durante la investigación se releva este factor, aunque expresado de maneras diferentes. Para los y las teatristas de Teatro Kapital comprometerse significa compartir con los/as demás ciertos “imaginarios artísticos y políticos”, que se plasman en una disposición positiva de cada agente hacia la experimentación, y en un quehacer respetuoso con los/as demás basado en la confianza y la apertura. En el caso de Teatro Síntoma, comprometerse significa participar de manera responsable en el trabajo colectivo, ajustarse a los distintos lugares, públicos y recursos que involucran la propuesta grupal, y por ende, vincularse con procesos populares de organización social. En ese sentido, en los grupos de teatro político que pude conocer, la idea de compromiso está sumamente presente. Si bien en algunos casos se diferencia del teatro militante ya que no se centra únicamente en las luchas de transformación social; las colectividades perpetúan la necesidad de contar con creadores/as altamente identificados e involucrados con la propuesta y con el proyecto común.

Gerber y Pinochet (2012) reconocen que los creadores y creadoras de los colectivos de arte visual mexicano que se encuentran en la 'era de la colaboración', presentan esquemas flexibles y laxos, donde la colectividad no pone en riesgo los proyectos personales, y la caducidad de las iniciativas no representa un fracaso. ¿Puedo observar esas operaciones en el caso que he trabajado? Si bien en los grupos de teatro político cada teatrista desarrolla paralelamente proyectos individuales, y existe una rotación constante de personas, ellos siguen considerándose de manera estable: pensándose como un grupo que permanece, aspirando a contar con espacios grupales establecidos, apostando por una regularidad y proyección plural, basada en objetivos comunes. Los grupos no constituyen meramente instancias de intercambio con el fin de formarse, crecer profesionalmente o hacer frente a la competitividad a nivel individual como en el caso mexicano (Gerber y Pinochet, 2012); sino que conforman colectividades donde cada cual pone a disposición su experiencia, sus habilidades, su tiempo libre y su cuerpo en plenitud para concretar un proyecto compartido.

A su vez, los grupos nacionales también se valen de los medios digitales, establecen redes de cooperación con personas cercanas a ellos/as y comprenden los distintos roles de manera horizontal como la colaboración artística propia del nuevo contexto globalizado. Sin embargo, esas operaciones cobran un carácter crítico cuando se sitúan bajo un proyecto grupal que forja una identidad colectiva, exige un alto nivel de identificación y compromiso por parte de los/as teatristas, y cuyos objetivos guían la labor grupal hacia el cuestionamiento de órdenes sociales y culturales. Ahí reside la posibilidad de ejercer el carácter crítico de la labor colectiva y colaborativa: en la inauguración de propuestas comunes que son capaces de agrupar diferentes personas, conformar una nueva comunidad y guiar sus acciones hacia un cuestionamiento de la hegemonía. Es "mediante la construcción de nuevas prácticas y nuevas subjetividades, [que los y las teatristas] pueden contribuir a subvertir la configuración de poder existente" (Mouffe, 2014, p. 110).

Si las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo en la construcción de nuevas formas de subjetividad, se debe a que, con la utilización de recursos que inducen respuestas emocionales, logran llegar a los seres humanos en el nivel afectivo. Es aquí donde reside el gran poder del arte (sic): en su capacidad para hacernos ver las cosas de una manera diferente y para hacernos percibir nuevas posibilidades. (Mouffe, 2014, p. 103)

Esto se produce a un doble nivel: tanto para los/as espectadores/as, como para los/as creadores/as. Por una parte, como ya mostré en el capítulo anterior, los grupos de teatro político en nuestro país buscan incitar al público para cuestionar lo que está naturalizado, con el fin de que ello implique un proceso de aprendizaje y transformación del mismo. En segundo término, los grupos retoman las ideas de Bertolt Brecht desarrolladas en sus piezas de aprendizaje, en las que "la representación no era un estímulo a la praxis, sino una praxis revolucionaria en sí" (Sanchez, 1992, p. 139). Brecht desplazó la atención desde el espectador al actor, por lo que en las Lehrstücke se buscaba la transformación de los propios sujetos creadores volviéndolos "sujeto[s] susceptible[s] de ser 'revolucionado[s]'" (p. 141).

En los tres grupos con los que trabajé, la relevancia del aprendizaje y de la transformación de los y las teatristas salta a la vista. Ya sea para deconstruir los aprendizajes disciplinares en Teatro Kapital o para volverse un sujeto activo de lucha en T.O.L.E.R., los grupos de teatro político generan nuevas posibilidades de ejercer el arte teatral activando su potencialidad crítica. Teatro Síntoma es el grupo donde resulta menos evidente esta búsqueda de transformación productiva, dado sus tránsitos hacia las formas institucionales de realizar su actividad teatral. Sin embargo, sus estrategias productivas, y las representaciones colectivas que las sostienen, también dan cuenta de una búsqueda por remover los afectos de los/as teatristas, y de crear nuevas posibilidades de subjetividad y agrupación en la esfera artística.

Al considerar los tres grupos, queda de manifiesto que la manera de ejercer el quehacer grupal es fundamental a la hora de desarrollar el sistema teatral político, donde además del principio de *compromiso*, reconozco el principio de *consecuencia* que anuncié en el primer capítulo. En una conversación con el director de Teatro Síntoma, él me plantea que lo que le da sentido al trabajo de éste grupo es la posibilidad de encarnar en su funcionamiento, en su propio operar, el cuestionamiento que ellos y ellas realizan a nivel creativo. La trilogía que han montado el último tiempo, y de la cual preparan su última obra, muestra la forma en que operó la dictadura militar chilena y a partir de ello cuestionan la organización popular: lo que se hizo, y lo que el propio pueblo abandonó en el periodo transicional. Para él no sería posible realizar ese cuestionamiento, si ellos y ellas como grupo no son capaces de organizarse y trabajar de manera colectiva: “el teatro peca hartito de decir y no hacer”, me dice.

Recuerdo una entrevista con T.O.L.E.R. donde uno de los actores me comentó sobre una conversación que él tuvo con otro grupo. Ellos le planteaban “(...) que querían hacer una obra de las huelgas y de las marchas [pero] los locos (sic) no iban a marchas. Entonces ¿de qué realidad estás haciendo el arte? ¿con qué sustento?” (Actor, T.O.L.E.R., entrevista 3). En esa conversación él no sólo hacía mención a los referentes que el otro grupo utilizaría para su proceso creativo, sino también al modo de trabajo con el cual llegaban a ese resultado. Ellos y ellas no participaban de las movilizaciones sociales que cuestionaban las mismas estructuras de poder que ellos pretendían cuestionar en su montaje:

Entonces también se mencionó eso, y nosotros también decíamos ¿con qué verdad nos estamos planteando? O sea ¿qué tan conscientes somos nosotros de decir, al momento de crear y al momento de vivir? Porque en la creación todos podemos ser revolucionarios, o todos queremos una lucha y creer, pero ¿cuántas son las compañías que realmente salen [a protestar]?. (Actor, T.O.L.E.R., entrevista 3)

Así, comprendo que el principio de *consecuencia* es aquel que vincula -y tensiona- el aspecto creativo del teatro político con su aspecto productivo, y que resulta sumamente importante a la hora de dar sustento y legitimidad a los montajes teatrales. A su vez, con esta idea comprendo que los grupos de teatro político no son sólo una instancia de trabajo o de creación artística: los/as teatristas representan estas agrupaciones como instancias de acción crítica, donde con *compromiso* y *consecuencia* cada uno/a ejerce un rol activo

en esa tarea. De esa forma, los grupos de teatro político contribuyen “a la creación de una multiplicidad de lugares en los que la hegemonía dominante puede ser cuestionada” (Mouffe, 2014, p. 109), tales como las presentaciones, los conversatorios con el público, las intervenciones callejeras, y sus propias instancias de encuentro y creación.

3. HAY MUCHO POR HACER

Recuerdo que la primera actividad del Teatro Obrero Luis Emilio Recabarren (T.O.L.E.R.) a la que me incorporé, fue una presentación en la comuna de Maipú para dos sindicatos de la zona. La función se realizaría a las 20:30 horas, pero había que llegar a montar desde las 14:00 hrs. Quienes trabajaban, llegarían luego de su jornada laboral; así que decidí sumarme durante la tarde para poder observar el proceso de montaje.

Al llegar me llama la atención de que no veo a nadie. De hecho, no sabía cómo entrar pues la reja estaba cerrada. Por suerte llegó un hombre y me abrió. Él iba con unas cervezas en la mano, y se dirigía hacia el patio trasero de la sede sindical a beber con otros compañeros de trabajo. Yo ingreso al salón y saludo a la directora del T.O.L.E.R., a una de las actrices de la compañía, a su pareja, y a la delegada de la comisión de cultura del otro sindicato que acompañaba la convocatoria.

Ofrecí mi ayuda y de inmediato me indican que acompañe a la delegada para correr y ordenar las sillas del público. Al terminar esta tarea me asignan otra, y así sucesivamente por varias horas: ayudo a mover la escenografía, corro mesas para liberar espacio, monto focos, tiro cables, etc. Mientras trabajamos, las teatristas me piden que les cuente sobre mi investigación. En ningún momento dejamos de montar. Al situar los elementos de iluminación nos equivocamos y debemos volver a hacerlo. Me da la sensación de que estos movimientos son improvisados: luego sabría que ninguno/a de los/as presentes tiene conocimientos específicos sobre el área técnica. La directora es quien tendrá que encargarse de la mesa de sonido y de la mesa de iluminación durante la función, pero ella me confiesa media avergonzada que no sabe mucho de cables. Me llamó la atención que ella tuviera que cumplir tantas funciones: a la vez de dirigir, debe montar, *perillar* (manejar las luces), y poner la música. Aquí se evidencia la polivalencia que describí anteriormente.

Mientras continuamos trabajando para montar la iluminación en el salón del sindicato, le pregunto a la directora si todos estos materiales son de la compañía. Ella, medio riéndose, me dice que no, que todo es prestado: Sara (la otra actriz fundadora) facilitó las torres de iluminación, los focos y los alargadores de electricidad que utiliza para su segundo grupo. T.O.L.E.R. no cuenta con equipos propios.

La actriz que estaba presente pregunta si utilizarán los mismos papeles de la función anterior para la utilería, o si deben escribir unos nuevos: optan por usar los que ya tienen, pero cortándoles la parte usada. Como no hay tijeras a mano, la actriz decide ir a comprar. Vuelvo a pensar en la falta de recursos: además de requerir focos, alargadores, filtros y mesas de iluminación y sonido; son necesarias herramientas menores como tijeras, alicates, huinchas adhesivas, entre muchas otras. Todas ellas deben ser

adquiridas por los/as teatristas individualmente, o por los grupos con sus recaudaciones. Sino, deben conseguirlas -o arrendarlas- cada vez que tengan una presentación; gastándose los propios recursos que obtienen ese día.

Queda poco tiempo para que comience la función, y yo comienzo a preocuparme. Tras las luces nos dedicamos a montar los elementos de sonido: probamos enchufes, corremos los parlantes, volvemos a tirar cables. Si bien quienes montamos llegamos con muchas horas de anticipación, aun así el tiempo se hace poco para todo lo que hay que hacer; por eso la directora nos agradece a la delegada del sindicato y a mi por colaborar con el montaje. Le pregunto cómo hicieron para trasladar toda la escenografía hacia Maipú: me cuenta que el sindicato les facilitó dinero para contratar un flete. Hasta ese momento del trabajo de campo éste era un gasto que yo no tenía considerado. Con el correr de los meses me daría cuenta que todas las compañías deben gastar de su propio dinero para poder costear los traslados.

Cuando los grupos se presentan en festivales, generalmente éstos corren con los gastos de traslado y además cuentan con material de audio e iluminación por lo que no es necesario llevarlos. Sin embargo, cuando los grupos se presentan gratuitamente en poblaciones, sindicatos u otros espacios, deben recurrir a algún/a amigo/a que tenga una camioneta y pagar la bencina correspondiente o acomodarse al vehículo y a los recursos que la junta de vecinos o sindicato pueda facilitar. En ambos casos, se debe trasladar tanto la escenografía como los elementos de audio e iluminación necesarios para montar una obra en un espacio no convencional: torres de iluminación, focos y filtros, mesa de sonido, parlantes, teclera o mesa de iluminación, cableado, entre otros.

La actriz que se encontraba comprando vuelve al lugar y continúa con la preparación de los carteles. Paralelamente, llega a la sede otra actriz del elenco: su trabajo queda en Batuco y tardó tres horas en llegar hasta Maipú. Quedo impresionada con la cantidad de tiempo invertido para llegar hasta el lugar. Se nota cansada pero igualmente ayuda a preparar lo que falta. Mientras tanto, escucho que el tipo del sindicato habla con la directora y le dice que no podrá quedarse a la función ya que él estudia en ese horario y justamente hoy tiene que rendir una prueba. Ella le pregunta si los demás miembros del sindicato vendrán, y al parecer la respuesta de él no fue la esperada. Luego de la conversación ella se acerca a mí, y entre riendo, me dice que al parecer los encargados del sindicato no le habrían avisado a los/as demás trabajadores/as que hoy se presentaría una obra en su sede. Recién el tipo del sindicato está llamando a algunos/as compañeros/as por teléfono para que asistan. Algunos están en una cancha cercana jugando fútbol: les va a avisar.

En ese momento pienso “todo lo que hemos trabajado durante la tarde... ¿y si no llega ningún/a trabajador/a a ver la obra?”. Al parecer esta incertidumbre no es un caso aislado: los tres grupos que seguí etnográficamente se enfrentan constantemente a la posibilidad de que nadie llegue, de que deba cancelarse la función. Los grupos teatrales utilizan como principal medio de difusión las redes sociales. Sólo cuando hay recursos pueden imprimir afiches, *flyer* o postales. Si conocen a alguien que diseñe profesionalmente, le piden que les aporten con la gráfica; sino ellos/as mismos/as lo hacen. Cuando se presentan en centros culturales o festivales, son estas instancias las

que se encargan de diseñar, e incluso entregar impreso, el material de difusión. Además, en estos casos los grupos recurren a radios y medios de prensa escrita para solicitar difusión de sus funciones, aunque la posibilidad de ser tomados en cuenta depende más de los/as encargados/as culturales de dichos medios, y por ende, de las redes de apoyo que el grupo haya logrado extender a lo largo de su trayectoria. En el caso de las presentaciones que se realizan en poblaciones, los/as mismos/as teatristas además de diseñar sus afiches y difundir por redes sociales, salen a las calles a invitar a los vecinos y vecinas para que asistan a la función tocando sus puertas y *perifoneando* como lo hace el arte circense (anuncio por megáfono).

En general los grupos intentan hacer difusión con lo que tienen a mano, recayendo siempre en sus amigos/as, contactos, y el acceso ilimitado a redes sociales. Sin embargo, esto no es suficiente, y a veces los grupos incluso deben acordar un mínimo de espectadores con el cual estarán dispuestos a realizar la función: ¿si llegan cinco personas presentamos igual? ¿y si son diez?

En paralelo a la conversación de la directora con la persona del sindicato, las demás aprovechamos de comer algunas de las cosas que había traído la delegada sindical de cultura. Su organización había facilitado el *catering* para el equipo, lo cual todas agradecemos enormemente ya que la jornada de montaje había sido muy extenuante. Esta figura la observé en varias funciones que presencié con los grupos, sin embargo, en otras oportunidades eran los/as propios/as teatristas quienes debían procurar su alimentación. Así, sigo identificando los gastos que significa montar una obra: además de financiar la producción de su montaje (construcción de escenografía, compra de utilería y vestuarios, focos y filtros de iluminación), comprar lo necesario para cada función (por ejemplo, la comida que se consume en escena), y costear el traslado y la difusión de cada presentación, los y las teatristas deben procurar su propia alimentación y movilización para el día de trabajo. No puedo sino pensar en la tensión existente entre los costos y las remuneraciones de este sistema de trabajo: además de no recibir pago, son los y las teatristas quienes deben costear gran parte de su realización. Las particularidades de éste sector laboral saltan a la vista.

Pasan los minutos y llega el segundo encargado sindical de la comisión de cultura. Viene con su esposa e hija a ver la función: ayudan al grupo con los últimos detalles. Queda una hora y media para la presentación y recién llegan los/as demás integrantes de la compañía: dos actores y una actriz. Pasan directamente hacia la parte de atrás del escenario, se cambian de ropa y realizan un training para prepararse físicamente.

Veo que llega también un chico con una cámara. Corre algunas sillas e instala un trípode. Me acerco a él y le pregunto si es parte de T.O.L.E.R. Me responde que no, que él es técnico audiovisualista y que le pidieron que viniera a filmar la función. Los grupos requieren de este material para poder postular a festivales y salas, por lo que representa una necesidad si se quiere ampliar los circuitos de presentación. El chico me cuenta que graba muchas obras de teatro pues trabaja en un centro cultural autogestionado de la comuna de Pedro Aguirre Cerda. Durante la conversación, se tensiona no sólo la disponibilidad de recursos de los grupos, sino su relación con el carácter laboral de su actividad: él sabe que T.O.L.E.R. trabaja sin sueldo, y por ello les cobra mucho menos

que a otros grupos. Sin embargo, éste también es su trabajo, y la compañía debe entender que él necesita cobrar por lo que hace aunque sea por debajo del precio mercado. T.O.L.E.R. le paga lo que él les pide, ya que también valoran su actividad. Sin embargo, él reconoce que igualmente realiza algunas grabaciones de manera gratuita. En su centro cultural, él graba material de difusión “porque le da currículum” y “tiene una empatía con el proyecto”. Vuelvo así a encontrarme con la idea de *compromiso*, aunque ahora entiendo que este principio actúa como un argumento justificador del ejercicio sin remuneración: “hay un propósito que está por sobre eso, [por sobre la expectativa de remuneración,] que es la razón por la que nosotros trabajamos en esto sin recibir sueldo, sino uno no lo haría” (Actriz, T.O.L.E.R., entrevista 3). Quienes participan de los grupos de teatro político, así como del Festival Escena Obrera, comparten la idea de que estar comprometido/a con el proyecto y la perspectiva crítica del grupo, también significa estar dispuesto/a a trabajar sin recibir dinero a cambio; lo que, como mostraré más adelante, tiene costos sumamente altos a nivel personal.

Salgo del salón principal para ir al baño, y me doy cuenta que afuera habían cerca de doce mujeres sentadas esperando la función. Más cerca del baño me encuentro a casi veinte hombres bebiendo cerveza y comiendo carne asada. La directora los estaba invitando a presenciar la función, pero ellos le agradecen y le dicen que no entrarán.

Al volver, ingresan las mujeres y comienza la función. Durante toda la presentación algunos trabajadores estuvieron ingresando, conversando y bebiendo cerveza en el fondo del salón. Los que estaban más concentrados se daban vuelta para hacerlos callar, pero esto no resultó pues algunos estaban notoriamente ebrios. Luego me enteraría que el sindicato había negociado con esos trabajadores, permitiéndoles usar el patio trasero como todos los viernes con el compromiso de que luego entrasen a ver la función. Sólo ocho de ellos lo hicieron. El resto del público estaba compuesto por las familias de los encargados de cultura del segundo sindicato, algunos/as amigos/as y familiares de los y las teatristas, y un par de personas más.

Cuando termina la función realizan un pequeño conversatorio junto al público, y la directora les pide un aporte voluntario. Dice que ellos y ellas también son trabajadores/as y que necesitan “levantar la obra, aunque lo recaudado en esta función irá sólo para pagar deudas”. Se ríe. Vuelve a aparecer la tensión respecto a las condiciones materiales de producción. Este grupo no posee un fondo de dinero, o *caja chica* como algunos/as le dicen, con el cual trabajar de manera tranquila: realizan funciones o arreglan su escenografía adquiriendo deudas, que esperan poder pagar en el futuro.

Con los meses me daría cuenta que sólo Teatro Síntoma dispone de dinero de manera permanente para cubrir este tipo de funciones, en las que la institución o agrupación no les costean todos los requerimientos básicos. Este grupo es el único que logra ahorrar dinero, ya que por su política exhibitiva, y sus mecanismos de financiamiento, constantemente se presenta en instancias pagadas (como festivales, o encuentros), postula a fondos y realiza actividades de autogestión. Los ingresos constantes le permiten a Teatro Síntoma generar una *caja chica* con la cual hacer circular su montaje y por ende, asegurar la factibilidad de funciones en espacios no convencionales.

Con ello, comprendo que los requerimientos de un montaje teatral a nivel material y monetario son múltiples. Los gastos y costos son altos y variados, por lo que los grupos se enfrentan a una tensión constante entre las intenciones por presentar sus montajes, y la factibilidad económica. Sin embargo, como mostraré en los siguientes apartados, los grupos logran cumplir sus objetivos mediante diversas estrategias que en algunos casos se aproximan a los mecanismos institucionales de financiamiento, circulación y difusión; y en otras transitan hacia formas independientes de ejercer la actividad artística.

4. QUIÉN Y CON QUÉ: REPRESENTACIONES DE HIGIENE

Al adentrarme en la manera en que trabajan los y las teatristas políticos/as, me encuentro con una multiplicidad de personas que me sorprende, pues “parece no haber límite a la minuciosidad de la división de tareas” (Becker, 2008). La red de cooperación que alcanza cada grupo teatral es inmensa e imposible de describir. Sin embargo, los vínculos establecidos por los grupos para concretar sus objetivos, así como los mecanismos de financiamiento y producción, pueden entenderse más claramente teniendo en cuenta la institucionalidad cultural presente en nuestro país.

Un hecho relevante para comprender la institucionalidad actual es la creación en el año 2003 del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a cargo del Ministerio de Educación. Dicho órgano estatal creado por el gobierno de Ricardo Lagos e implementado en el primer gobierno de Michelle Bachelet, es el encargado, hasta hoy, del desarrollo cultural, del fomento y la difusión de la creación artística, y de la preservación, promoción y difusión del patrimonio nacional (CNCA, s.f.). En la actualidad, el Consejo cuenta con el 68,4% de los fondos dedicados a cultura, al que se suman los Gobiernos Regionales y las Municipalidades, aunque que en total los recursos destinados a este sector sólo alcanzan un 0,4% del presupuesto nacional (OPC, 2016; Proyecto Trama, 2014). Los bajos aportes estatales que se le asignan al sector artístico en general, resultan ser altamente problemáticos a la hora de referirnos a las artes escénicas particularmente, ya que en comparación a los otros ámbitos creativos, éstas se financian básicamente de fondos públicos (40,5%) en desmedro de los aportes privados (19,1%) (Proyecto Trama, 2014).

Uno de los mecanismos de financiamiento cultural implementado por la institucionalidad gubernamental, es la entrega directa de recursos a programas específicos de infraestructura, y a instituciones colaboradoras de carácter privado; entre las cuales destacan importantes centros culturales que relevan a las artes escénicas, como lo son Matucana 100 y el Centro Gabriela Mistral. A pesar de estos aportes, desde el año 2013 se ha masificado a través de la prensa la idea de que las salas de teatro en Chile presentan una grave crisis (Babul, 19 de abril 2013; Bahamondes, 9 de noviembre 2014; Bahamondes, 5 de agosto 2016; Fajardo, 11 de mayo 2015; Soto, 30 de enero 2017). En ese año el cierre del Teatro el Puente, sala independiente que reúne a compañías y montajes emergentes, sacudió fuertemente al sector teatral. El cierre era inminente, pues las entradas a precios bajos y su dependencia de concursos públicos habrían provocado una crisis económica que impedía su continuidad. Si bien hubo

diversos agentes que intervinieron con tal de impedir su cierre, en ese mismo año el periódico La Tercera afirmaba que “la historia no es nueva ni única: la mayoría de las salas independientes de Santiago (aquellas que no tienen un perfil de teatro comercial ni están asociadas a centros culturales o universidades) subsiste en estado de emergencia” (Babul, 19 de abril 2013). El propio Teatro Caminó afirmó que la “boletería sólo financia el 10% del presupuesto anual” (Babul, 19 de abril 2013), lo que para algunos tenía su origen en la baja asistencia que presenta el sector teatral.

Bajo esa misma perspectiva, a fines del 2013 se constituyó la Red de Salas de Teatro y se instauró la Noche de los Teatros: instancia anual con obras gratuitas o a bajo costo; con el fin de incentivar la participación en espectáculos teatrales. A su vez, durante el 2014 se conformó la Plataforma de Artes Escénicas, instancia que reúne a representantes del teatro, la danza y el arte circense, y que desde octubre de ese año ha venido impulsando una ley que regule la actividad y otorgue mayor seguridad laboral a quienes la desarrollan.

A pesar de todos los esfuerzos realizados hasta ahora, durante el año 2016 La Tercera dio cuenta de la “pérdida de protagonismo, de la falta de recursos y la baja asistencia de público” (Bahamondes, 5 de agosto 2016) del Teatro Nacional Chileno. Paralelamente, se anunció el cierre del Teatro La Memoria, de Alfredo Castro; y del Teatro de la Palabra de Víctor Carrasco. Ante la constante clausura de espacios, el sector escénico aún mantiene la sensación de crisis. Sin embargo, se presenta aquí una tensión, pues por una parte la crisis pareciera ser una constante a lo largo de los años: el sector parece haberla asumido como estilo de vida, aceptando la violencia sobre la práctica artística y laboral (Pérez, 25 de mayo 2017). Pero si bien la excepcionalidad se ha vuelto la norma, por otro lado los espacios culturales y los/as propios/as teatristas no han dejado de extrañarse, cuestionar el sistema cultural institucional y demandar mejores condiciones para el ejercicio escénico.

Durante el trabajo de campo pude conversar con los y las teatristas respecto a sus opiniones respecto a los mecanismos de financiamiento institucional, ante lo cual se me hizo patente una simbolización de ellos en términos higiénicos. Si bien no todos/as los/as teatristas y creadores/as a quienes conocí durante el tiempo que estuve trabajando con los grupos comparten esta forma de comprender los mecanismos de financiamiento, muchas reconocen que entre el sector artístico, y particularmente el escénico, existe una diferenciación entre *fondos sucios* y *fondos limpios* según el origen de cada uno.

En las conversaciones con los creadores y creadoras, logro identificar que los fondos representados en términos de suciedad, son básicamente aquellos que se asocian a dos mecanismos de financiamiento: la *Ley de Donaciones con Fines Culturales*, y los *fondos concursables*.

La Ley Valdés, como también se conoce a la Ley de Donaciones, opera con algunas modificaciones desde los primeros años de la década del '90, y establece beneficios tributarios a las empresas, personas y entidades que colaboran con financiamiento a proyectos artísticos, patrimoniales o culturales. Según el estudio realizado por Proyecto Trama (2014), este mecanismo es deficiente a la hora de levantar

al sector teatral pues en la práctica son pocas las instituciones que se ven beneficiadas con los recursos disponibles. En el caso de los grupos de teatro político, este mecanismo es representado de manera negativa por la intrínseca vinculación que establece con el sector empresarial.

En el caso de los fondos concursables, estos constituyen la principal herramienta de fomento institucional, y se adjudican el 33% del presupuesto del CNCA (OPC, 2016). Entre los distintos fondos disponibles, destaca el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), el que presenta una modalidad Nacional y otra Regional, y considera “iniciativas que incluyan la investigación, creación, producción y/o difusión y que sean relevantes para el desarrollo de las disciplinas en el país, de sus artistas, mediadores y públicos” (CNCA, s.f. b). Para Ochsenuis (2016), esta modalidad de financiamiento corresponde a una política de micro-financiación cortoplacista con subvenciones parciales que hacen competir anualmente a la oferta, y según lo que pude conocer gracias a los grupos, su postulación exige demostrar cierta formación -idealmente profesional- por parte de los artistas y una jerarquización interna de las compañías.

La representación de estos mecanismos en tanto recursos sucios, se me hizo patente desde la primera reunión que sostuve con el Equipo Organizador del Festival Escena Obrera: ese día, un actor que asistía por primera vez y quería unirse al equipo planteó la idea de postular a un fondo concursable que permitiese asegurar los costos técnicos y materiales del festival, pero también los sueldos de los organizadores, artistas y técnicos que lo llevan a cabo. Según su perspectiva, es necesario pagarle a los artistas para dignificar su trabajo. Los demás asistentes nos quedamos en silencio y miramos a los organizadores de las versiones anteriores. Ellos le explicaron que estaban de acuerdo con la necesidad de pagarle a los y las artistas, pues ellos/as son trabajadores y trabajadoras también. No obstante, en general el grupo no había accedido a vincularse con instituciones gubernamentales ni trabajar con la Ley de Donaciones Culturales ya que no les parecía acorde a su proyecto. En la siguiente reunión, una de las organizadoras leyó un correo que dicho actor había enviado al equipo, planteando que había decidido no participar del espacio, ya que él sí estaba de acuerdo con “sacarle plata a las empresas” para obtener fondos y que éste modo de trabajo, que él utilizaba, no era acorde al del grupo. En esta segunda reunión comprendí que ninguno/a de quienes organizarían la tercera versión del Festival estaba dispuesto a ceder el modo de financiamiento utilizado en las versiones anteriores, y que ninguno/a accedería a que el festival postulara a fondos concursables u obtuviera fondos de carácter privado.

La negativa por acceder a estos fondos recae en una representación negativa de dichas estrategias, pues se reconoce su origen en el sistema neoliberal implementado por los gobiernos transicionales; y ésta postura es políticamente contraria al proyecto grupal. En ese sentido, postular o adjudicarse dichos fondos sería contradictorio con los principios que guían la labor teatral, porque

(...) el Gobierno jamás va a potenciar un teatro que le hable al obrero desde lo obrero, que le plantee sus problemas y que lo haga en su vida diaria y decir: ‘Oye, esta hueá no está bien’, ‘Trabajar tanto, tanto, tanto por una cagá, no está bien’, ‘Oye, las AFP no están bien, los sindicatos no están bien’. El Gobierno jamás va a

potenciar una rama artística que se dedique a la mayoría que es Chile. (Actor, T.O.L.E.R., entrevista 2)

Estos mecanismos son parte de lo que Carvajal y Van Diest (2009) comprenden como ideología-FONDART, y manifiestan el engranaje entre institucionalidad, mercado y prácticas artísticas que la transición política ha potenciado. Para las autoras, tanto la Ley de Donaciones Culturales como los fondos concursables asocian, casi de manera ineludible, las prácticas artísticas con el mercado; lo que entraría en tensión con las apuestas críticas de algunos grupos teatrales. Con ello, comprendo que entre los y las organizadores/as del Festival, así como entre otros teatristas con los/as que trabajé durante el proceso etnográfico, existe una idea de que el origen gubernamental y empresarial ensucia los recursos disponibles, los tiñe con objetivos mercantiles y políticos que, de ser aceptados por los grupos, contaminan su trabajo y ponen en cuestión los propios objetivos de su proyecto.

Lo mismo ocurre con la *venta de funciones* cuando éstas provienen del sector empresarial. Este mecanismo consiste en la realización de una función en y para una institución a cambio de dinero. El pago se les realiza independiente de la asistencia que la presentación tenga, ya que el público -y la difusión- depende absolutamente de la institución financiadora. Si bien durante los cinco meses de trabajo etnográfico nunca presencié una función vendida, con las entrevistas y las conversaciones cotidianas pude comprender que las instituciones a las cuales se vinculan los grupos son tanto de carácter público (municipalidades y establecimientos escolares principalmente), como de origen civil (agrupaciones sociales, sindicatos).

Esta estrategia es representada como una opción que otorga importantes recursos económicos al grupo, y por ende, es valorada positivamente por los y las teatristas. No obstante, algunos/teatristas no recurren a esta estrategia pues para que una institución les compre una función su obra debe ser 'vendible', lo que es representado como una coerción en términos creativos, o bien, en términos ideológicos. Por ello, generalmente la venta de funciones es representada como fondo limpio cuando las instituciones con pequeñas, provienen de la esfera social-civil, y costean los gastos directamente valorando el mensaje de las obras. En cambio, es representada como fondo sucio cuando la institución corresponde a organismos estatales de gran relevancia (como los ministerios) o proviene del sector empresarial, utiliza los beneficios económicos de la Ley Valdés para descontar impuestos, o privilegia sus propios fines sobre la difusión artística (como el marketing, y el "lavado de imagen").

Otra estrategia de financiamiento que cuenta con una doble representación, y que utilizan los grupos de teatro político son los festivales teatrales o de artes escénicas; los que pueden estar organizados por las escuelas de teatro, o bien por municipalidades y centros culturales locales. Con la experiencia etnográfica pude captar que el carácter infeccioso de los fondos puede mantenerse a pesar de que éstos circulen por otras instituciones, y por ende, que para algunos/as teatristas resulta igualmente *contagioso* recibir fondos directamente de una empresa, como presentarse en festivales patrocinados por organismos de este tipo. Santiago a Mil constituye un caso emblemático de esta situación. Para los/as teatristas con dicha perspectiva, participar de esas instancias

resulta igualmente contradictorio con su proyecto grupal, y por ende, no postulan a sus convocatorias; aunque esto signifique auto restringir la circulación de sus montajes. Lo que está detrás de esta tensión, es el principio de *consecuencia* que rige el actuar de los grupos de teatro político y que les imprime la necesidad de articular la propuesta artística, con las decisiones organizativas y financieras.

Gracias a las entrevistas y las preguntas referidas a su trayectoria grupal, comprendo que la mayoría de los festivales en los que los grupos han participado no entregan una remuneración a los teatristas o ésta es sumamente baja. Si bien los festivales les permiten a los grupos obtener premios y actúan como plataforma de visibilización de su trabajo, no constituyen una fuente de ingresos considerable para los y las teatristas en tanto trabajadores/as escénicos/as. No obstante, los festivales sí actúan como fuente de financiamiento para la circulación de los montajes, pues gran parte de ellos cubre los gastos de traslado, mantención y alimentación del equipo. Aquellos festivales de carácter autogestionado, como es el caso del Festival Escena Obrera, no aseguran ningún tipo de financiamiento para las compañías, salvo el catering y el traslado de escenografía cuando es posible.

Según lo que los y las teatristas me comentaron durante las entrevistas, para participar en los distintos festivales los grupos deben postular a través del envío de fichas básicas que pueden completar sin necesariamente la ayuda de un productor o gestor. Esta característica es la que vuelve más sencilla la tarea, en comparación a la postulación de un fondo concursable donde sí se necesitan mayores conocimientos o habilidades para participar.

En general, la labor de producción es sumamente problemática para los grupos ya que si bien constituye una actividad de apoyo, es fundamental para la circulación de los montajes y por ende, para la sobrevivencia del grupo. Quienes se hacen cargo de esta función en los grupos, son responsables de conseguir y vincularse con los espacios de ensayo y presentación, de organizar la recaudación de recursos, de postular a las distintas convocatorias, y de todo aquello que sea necesario coordinar para montar y hacer circular una obra. A pesar de que es mucho trabajo, la mayoría de los grupos no cuenta con una persona dedicada exclusivamente a ello y por ende, pasa a ser la actividad de apoyo de un/a teatrista.

(...) La capacidad autogestiva aparece como otro rasgo a destacar en los jóvenes y, a diferencia de generaciones anteriores, va de la mano con el uso de Internet. Más allá de que los artistas siempre han tenido que procurarse alternativas económicas para la producción de su obra, esta capacidad se ve actualizada en tiempos contemporáneos en la medida en que así lo demandan la mayor parte de las instancias claves de la formación de una carrera artística: para conseguir recursos se debe elaborar un proyecto, obtener recomendaciones de artistas connotados, comprometer espacios de exhibición, etc. (Gerber y Pinochet, 2012, p. 52)

Para cada postulación, los grupos deben presentar su montaje y su trayectoria, en función del perfil que cada una de ellas posea: hay festivales donde se privilegian ciertas

temáticas, otros donde sólo participan grupos con mucha trayectoria, e incluso algunas instancias tienen como criterio de selección un promedio de edad; demostrando que “el sistema artístico actual exige una capacidad de gestionar la propia imagen de acuerdo con fines y convocatorias específicas” (Gerber y Pinochet, 2012, p. 52).

La ardua tarea que significa la producción, y el poco tiempo con el que generalmente disponen los grupos para realizarla, conlleva una baja dedicación a la actividad, y por ende, problemas a la hora de concretar el quehacer teatral. En un comienzo del trabajo de campo no comprendí la importancia que esta función tiene para los grupos, pues aparece como una actividad de apoyo y sin relevancia visible. Sin embargo, en el caso de T.O.L.E.R. se asocia directamente a sus procesos de crisis pues no hay nadie que tenga el tiempo suficiente como para conseguir recursos ni presentaciones. En el caso de Teatro Kapital, la escasa labor productiva parece ser la principal razón de su restringida política exhibitiva: según una de las actrices, el director está cansado de buscar constantemente espacios y funciones. Si nadie más lo hace, o no hay un productor que lo haga, él no se preocupa: ya no está dispuesto a hacerlo. Sin embargo, para ella esto también tiene que ver con el proyecto que sostiene el colectivo, pues como planteé en apartados anteriores, Kapital sólo hace en la medida en que siente la necesidad de hacer; y una producción activa respecto a la circulación del montaje no representa actualmente una necesidad para ellos/as.

Otros mecanismos de financiamiento, y que son representados por los/as teatristas como *fondos limpios*, son aquellos que activan las redes de cooperación: la *dinámica a lo amigo* y el *trueque*.

La *dinámica a lo amigo* es un mecanismo identificado por Harcha (2010) en su estudio respecto al trabajo del teatrista nacional Andrés Pérez Araya, y que actúa como en una dinámica de favores que contempla una circulación de bienes y servicios, entre los/as miembros de los grupos teatrales y personas cercanas a ellos/as: familiares y amigos/as. Durante los meses que trabajé con los grupos, ellos lograron conseguir lugares de ensayo y presentación, traslado de personas y escenografía, papelería para la difusión, vestuario, iluminación, utilería, entre muchos otros elementos gracias a esta dinámica. Además, según lo que los y las teatristas me relataron de sus trayectorias colectivas, tanto para los montajes como para las actividades paralelas y de autogestión, amigos/as y familiares participan como músicos/as, técnicos/as, audiovisualistas, diseñadores/as gráficos/as, productores/as, y cualquier otra función que sea necesaria; por lo que esta dinámica no sólo permite obtener bienes materiales.

Esta es una estrategia que si bien es positiva en términos económicos pues no representa costo alguno para el grupo, es sumamente inestable dado que dependen de los tiempos y la disponibilidad de quien les facilita lo requerido. En definitiva, los grupos quedan a merced de “la buena voluntad” de sus conocidos y por ende no tienen tanto control respecto a esos recursos. No obstante, dada la precariedad financiera de los grupos estudiados, ésta es una estrategia altamente utilizada por ellos; y que es representada de manera positiva por involucrar a personas cercanas ampliando la comunidad productiva.

Otro mecanismo de financiamiento que también activa las redes de cooperación, y es representada positivamente por los grupos, es el *trueque*. Con esta estrategia, los/as teatristas han logrado obtener salas de ensayo ofreciendo a cambio funciones, clases gratuitas, comida o materiales, según el lugar con el que han realizado el nexo. Si bien puede confundirse con la dinámica a lo amigo, el trueque parece no involucrar a personas tan cercanas a los/as propios/as teatristas, sino más bien establecerse a modo de convenio con instituciones que igualmente buscan beneficiarse del grupo. Un tipo de trueque muy común en el ámbito artístico, y que precisamente Teatro Kapital intentó activar durante el trabajo de campo, lo constituyen las *residencias*. Para Carvajal y Van Diest (2009), las residencias son aquellos pactos donde el grupo se compromete a mostrar sus trabajos pasados o nuevos, a cambio de bodegas, soportes para la producción y el proceso creativo. En el caso que pude identificar durante el trabajo de campo, Teatro Kapital postuló al Centro NAVE, ubicado en el Barrio Yungay de Santiago, para conseguir salas de ensayo durante dos semanas, a cambio de funciones posteriores.

Otros mecanismos de financiamiento que son valorados por los y las teatristas, son la *gorra* y la *taquilla* (o *borderó*). En ambos casos, los recursos son representados de manera *limpia* y positiva, ya que provienen directamente desde el público asistente. El primer mecanismo es una recolección de aportes voluntarios que se realiza una vez que la función culminó (y el monto queda sujeto a las posibilidades y al interés de los/as asistentes); y el segundo, en cambio, es lo recolectado gracias al cobro de entrada (que se realiza antes de comenzar la función y generalmente tiene un monto fijo o sugerido). Según el Catastro de Artes Escénicas (Reyes, 2016) casi un 20% de las compañías teatrales realizan cobro de entrada, aunque muy pocos se financian exclusivamente con ello.

A medida que acompañé a los grupos a las distintas funciones, y conversé con ellos respecto a estos temas, me parece certero afirmar que el teatro político tiene una vinculación mucho más fuerte con el financiamiento a través de *gorra* versus la *taquilla*, debido a los lugares de presentación que trabaja. Como comenté anteriormente, el Centro Cultural Estación Mapocho le impidió a Teatro Kapital cobrar entrada al público, frente a lo cual el grupo decidió pedir un aporte voluntario a los/as asistentes una vez finalizada cada función. En este caso, la opción de *la gorra* fue exigida desde el espacio de presentación.

Distinta es la situación de T.O.L.E.R. y Teatro Síntoma, donde además de las determinaciones del lugar, también hay un condicionamiento por parte del público objetivo de las funciones. En ambos casos, hay una apuesta por acercarse a públicos no habituados, por lo que generalmente las personas que organizan la función no constituyen una institución con posibilidades de pago, y los/as espectadores/as no cuentan con los recursos para costear una entrada. T.O.L.E.R. en los sindicatos y Teatro Síntoma en las poblaciones, realizan presentaciones con entrada gratuita, que se producen y organizan en base a la *obtención a lo amigo* y al *trueque*; y se pasa la *gorra* al finalizar la función para poder financiar lo gastado y repartir o que quede.

Con todo lo anterior, comprendo que entre los/as teatristas existen representaciones de higiene asociada a los distintos mecanismos de financiamiento, al origen de sus recursos, y a las nociones compartidas por los grupos sobre el

ordenamiento político-económico implementado durante la transición política. Estas representaciones van determinando la manera en que los grupos producen y desarrollan su actividad artística, llevándolos a tomar caminos ligados a la institucionalidad o caminos independientes a ella.

5. LA AUTOGESTIÓN Y EL AUTOFINANCIAMIENTO: MÁS QUE UNA ESTRATEGIA DE OBTENCIÓN DE RECURSOS

Para Carvajal y Van Diest (2009), estrategias como la venta de funciones, las residencias artísticas o la obtención a lo amigo son parte de la autogestión de una compañía teatral. No obstante, esta forma de comprenderla no me resulta práctica a la hora de analizar las distintas gestiones que los grupos que conocí durante mi investigación realizan para concretar su quehacer, pues no permite diferenciar las representaciones que los/as teatristas asocian ni la cantidad de recursos invertidos para cada una de ellas.

Según las distintas experiencias en las que participé, así como los relatos a los que accedí, comprendo que la *autogestión* es la principal estrategia de financiamiento colectivo; y que para los grupos de teatro político implica una inversión de tiempo, trabajo y otros recursos (técnicos, monetarios, intelectuales, materiales, etc.), con el fin de obtener nuevos recursos; los que en la mayoría de los casos son de carácter monetario. Ejemplo de ello, es la rifa organizada por T.O.L.E.R. ante la necesidad de reconstruir su escenografía. Tras unos meses de trabajo los/teatristas comenzaron a notar que su escenografía y utilería estaba desgastada: las ruedas de los paneles ya no giraban, al muñeco gigante se le salía la espuma por el cuello, y las máscaras estaban totalmente rotas. Era urgente arreglar estos elementos si quedaban seleccionados en el Festival de Artes Escénicas de Recoleta; por lo que cuando les confirmaron su participación, se enfrentaron al problema de cómo costear todos esos arreglos en sólo dos meses.

Estando en reunión en la casa de una de las actrices, surgió la idea de realizar una fiesta para reunir fondos, pero no tenían lugar donde realizarla, y el fin de año no dejaba tiempo para su organización. Decidieron entonces realizar una rifa: cada miembro de la compañía, incluida yo, debería aportar con un premio y vender al menos 20 números. Con un precio de \$500 pesos cada número, el grupo obtendría alrededor de \$60.000 pesos que serían destinados para los arreglos de escenografía, y el pago parcial de una deuda con la directora por gastos anteriores.

Así como en este caso, diversas son las actividades de los grupos organizan para generar nuevos recursos, tales como *peñas*, fiestas, almuerzos comunitarios, etc. Estos son organizados en base a dineros previos, o aportes obtenidos gracias a trueques o la dinámica a lo amigo.

A diferencia de ello, el mecanismo de *autofinanciamiento* consiste en la entrega directa de recursos por parte de los/as mismos teatristas al trabajo grupal: se trata de una colectivización de los recursos individuales, ya sea monetarios o materiales. Bajo este rótulo categorizo el préstamo de estructuras de iluminación que realiza una de las actrices

organizadoras durante las jornadas del Festival Escena Obrera. En esta categoría también sitúo a Teatro Kapital cuando observo que cada agente (actriz, bailarina, músico, etc.) trae su propio vestuario y sus propios materiales (desde instrumentos musicales, hasta plantas en maceteros, e incluso tinas de baño).

Este tipo de situaciones es muy distinta a la organización de una rifa, una peña o una fiesta, pues estas últimas instancias no constituyen un fin en sí mismo para los grupos, sino que son actividades previas que les permitirán multiplicar los recursos monetarios disponibles, o bien convertir su tiempo y trabajo en dinero útil para su montaje y sus actividades paralelas (manifestaciones, festivales, u otros). La principal diferencia entre la *autogestión* y el *autofinanciamiento* recae en la inversión de recursos que se realiza para cada una de ellas, pues opuestamente a cuando cada teatrista entrega de su propio dinero, “cuando uno hace una peña es otro trabajo además. Tienes que producirla, vender ese día, o actuar, o sea no es sustentable (...)” (actriz, T.O.L.E.R., entrevista 3).

En definitiva, la autogestión implica una inversión de tiempo y trabajo por parte de los/as teatristas que no es remunerada, pues el dinero obtenido por esa inversión es destinada a financiar la escenografía, el vestuario o la circulación del montaje; debido a que éste mismo no es capaz de autosustentarse. Dado que el teatro político como ‘producto cultural’ no logra cubrir siquiera los gastos de su producción y circulación, los y las teatristas se ven en la obligación de invertir tiempo y recursos en otros productos y servicios que sí les brindan dinero (como los almuerzos, las fiestas, la ropa usada); para destinar esa utilidad a la actividad artística. Por ello, la perspectiva planteada por Carvajal y Van Diest (2009) que pone a la par la venta de funciones a establecimientos educacionales y las actividades comunitarias de generación de recursos, no considera la doble inversión presente en estas últimas, así como tampoco reconoce la representación que los grupos realizan sobre ellas. Como planteé en el primer capítulo de esta Memoria, las actividades de autogestión refuerzan la imagen identitaria que cada grupo ha construido, y también permiten establecer una relación de identificación entre los montajes y el público, en la medida en que quienes asisten y colaboran con las actividades de financiamiento luego se sienten parte del montaje producido gracias a esos recursos.

El hecho de que los tres grupos con los que trabajé tengan como principales estrategias de financiamiento la *autogestión* y el *autofinanciamiento*, quiere decir que ellos no costean sus montajes y sus actividades paralelas a partir de su trabajo artístico; sino a través de actividades extra teatrales o bien, de los sueldos obtenidos individualmente por sus otros trabajos. El autofinanciamiento es considerado una fuente inestable de recursos (Reyes, 2016). Tal como lo evidencia la crisis productiva y económica de T.O.L.E.R., a los/as teatristas les gustaría que sus montajes se autosustentaran, es decir, que al menos el costo de realizarlos pudiera ser cubierto por un pago. En cualquier otro ámbito productivo o laboral esto pareciera ser evidente, pero en el teatro político no lo es: los montajes no logran cubrir por sí mismos los costos de producción, y los/as teatristas trabajan en él sin ningún tipo de sueldo.

Durante el trabajo de campo me pregunté muchas veces ¿por qué los grupos deciden utilizar esta estrategia a pesar de los altos costos a nivel personal, y de su baja

sostenibilidad? La respuesta reside en el hecho de que la autogestión no es comprendida por los/as teatristas únicamente en términos de rentabilidad económica. A pesar de que la autogestión vista en términos financieros “nunca será ideal para las compañías, pues lleva consigo un alto costo para los miembros del equipo, demuestra la posibilidad de hacer quite a la dependencia del financiamiento estatal, planteando vías alternativas de trabajo” (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 65). Pero ¿la autogestión y el autofinanciamiento son realmente una decisión, o los grupos no tienen otra opción productiva?

Tras haber compartido algunos meses la cotidianeidad de los grupos comprendí que efectivamente la autogestión es para ellos una decisión más que una situación obligada. A los y las teatristas les acomoda trabajar con recursos porque les brinda mayores posibilidades de creación, circulación y difusión, pero “no puedes quedarte [sin presentar] si no te sale el fondo, [no puedes] no hacer el montaje. Hay gente que le sucede, que simplemente no montan obras” (diseñadora, Teatro Síntoma, entrevista 3), pero no es su caso. Frente a la escasez de recursos, los grupos de teatro político deciden autofinanciarse y obtener recursos por autogestión dado que es la única manera de no depender de otros para concretar sus objetivos.

Es básicamente como todo, como una guerrilla ponte tú: si recibes platas de Rusia porque te financian la guerrilla la raja (sic), y sino la financias tú. En cierta manera porque si tú quieres ganar algo lo haces, te financien o no te financien. (Dramaturgo y director, Teatro Síntoma, entrevista 3)

La autogestión en este sentido permite rehuir de los tiempos y de las exigencias que imponen las otras estrategias. Centra la posibilidad y responsabilidad de concretar el proyecto únicamente en quienes conforman el grupo y comparten ese proyecto. Esto resulta muy atractivo para los/as teatristas pues en ellos/as existe la necesidad de desarrollar la propuesta artística y el proyecto global del grupo, necesidad que algunos llaman *hambre*. No obstante, la tensión reside en cómo llevarla a cabo. Una forma es depender de la institucionalidad y esperar la adjudicación de fondos concursables o la selección de festivales teatrales. Otra es operar desde su absoluta independencia, activando operaciones autogestivas o autofinanciadas. Y una tercera vía es el tránsito y la combinación de unas y otras.

6. NADIE VIVE SÓLO DE ESTO

Como he planteado en apartados anteriores, Teatro Síntoma es el único que participa de grandes festivales, recibiendo recursos provenientes tanto del ámbito estatal como privado. En las últimas semanas de mi trabajo en terreno, pude acompañar al grupo en su participación en la versión 2017 del Festival Internacional Santiago a Mil, durante la cual el grupo presentó su obra ‘La Victoria’ en el Teatro El Puente durante seis días. Acompañé al grupo durante las jornadas de ensayo, montaje, función y desmontaje; compartiendo diversas actividades propiamente teatrales, como otras instancias de descanso y celebración. Uno de aquellos días, salimos a almorzar a un local de comida que quedaba cerca del teatro. En el camino una de las actrices me comentó que a diferencia de otros casos, en este festival sí les pagaban remuneración por su

participación. Otra chica me dice que es poco común, pero que sin embargo, sigue siendo muy poco dinero. Los costos de traslado y producción son altos, y si además consideran que entre actrices, diseñadoras y director son muchas personas, a cada integrante le llega una pequeña fracción del dinero asignado para el montaje.

Recuerdo todos los gastos en los que deben incurrir los grupos para producir y montar una obra: equipos técnicos, herramientas y materiales, traslados, difusión, catering, y un largo etcétera que debe ser costeadado con el dinero entregado por el festival o la institución financiadora. La mayoría de las veces, el dinero recibido por el grupo no alcanza a cubrir las remuneraciones de sus participantes, ya que el ingreso primero se utiliza para pagar las deudas existentes por la producción, en algunas ocasiones se guarda un porcentaje para futuras presentaciones, y únicamente lo que queda de todo eso se divide en partes iguales entre los/as integrantes. Dado esto, los y las teatristas se mantienen en los grupos sin ningún tipo de sueldo estable.

La representación respecto a que todos y todas ganen lo mismo tiene directa relación con el carácter colectivo y colaborativo de la práctica teatral política, y su representación en términos de horizontalidad. La asignación equitativa pone a la par las funciones físico-corporales con aquellas de carácter más intelectual; las funciones centrales y las de apoyo; las diversas habilidades y capacidades, valorando todas por igual. Sin embargo, ella desconoce las desigualdades horarias entre los/as teatristas. Dependiendo de la instancia, algunos/as deben dedicar mayor cantidad de tiempo y trabajo en relación al resto, lo cual tensiona el principio de equidad.

No obstante, esta dinámica excluye a quienes no participan directamente de las funciones, o bien, colaboran *a lo amigo*. Un ejemplo de ello es el audiovisualista que grabó la función de T.O.L.E.R. al comienzo del trabajo de campo, o del diseñador gráfico que le ayuda a Teatro Síntoma con los afiches de difusión. Ambos están constantemente sujetos a la negociación con quienes componen el núcleo central del grupo; pues para cada oportunidad (función o temporada) deben acordar si es que se les pagará o no, y cuánto será el monto.

Tanto para los/as teatristas de los grupos, como para los colaboradores y colaboradoras, es importante recibir una remuneración por su actividad ya que ello reafirma su idea de que efectivamente ésta constituye una práctica laboral. Su situación ideal de ejercicio teatral político, sería aquella donde su trabajo fuera autosustentable, pero que también les permita obtener ganancias monetarias suficientes para subsistir. Sin embargo, como planteé anteriormente, esto es muy poco común.

Al recordar que factores como el tiempo y los recursos que los/as mismos teatristas destinan a la actividad, son fundamentales para el desarrollo colectivo, comprendo que la carencia de remuneraciones a nivel individual merma fuertemente el trabajo artístico grupal. Ejemplo de ello es la crisis vivida por T.O.L.E.R. durante el trabajo de campo, donde los periodos de cesantía desalentaron la participación de los/as teatristas, y posteriormente,

(...) cuando pude trabajar, fue un momento en que me llegaban dos pegas, y era un momento en que estaba tan pa' la caga' (sic) que fue como 'ya, hay que

hacerlas' y trabajaba de día y de noche. (...) Eso también te distancia, porque me dedicaba solamente a producir para poder juntar algo para subsistir. (Actor, entrevista 3, T.O.L.E.R.)

Así, el grupo pasó por momentos de muy baja participación de los/as teatristas, debido precisamente a las afecciones financieras individuales, lo que derivó en una desmotivación importante por parte del equipo completo y en un cuestionamiento respecto a la continuidad de la compañía.

Estos cuestionamientos también llevaron a los y las teatristas a reflexionar sobre las bajas (o nulas) remuneraciones en su actividad teatral política. Ya lo planteaba Proyecto Trama el año 2014: "los recursos que [ellos y ellas] logran obtener del trabajo artístico son muchas veces insuficientes, por lo que deben recurrir a otras fuentes para obtener un mejor sueldo" (p. 32), lo que les resta tiempo para dedicar a sus labores creativas, pero también los hace depender económicamente de otras actividades.

Con las conversaciones que mantuve durante los cinco meses que compartí con los grupos, pude identificar múltiples fuentes de ingreso utilizadas para subsistir a nivel personal. Sin embargo, al reflexionar respecto a esta gran diversidad me doy cuenta que hay dos grandes criterios bajo los cuales se pueden ordenar. Por un lado, algunos/as teatristas mantienen trabajos paralelos ligados al ámbito cultural o artístico, así como otros se desligan totalmente de éste sector y dedican su día a día a actividades que nada tienen que ver con él. De manera paralela, estos trabajos pueden clasificarse según su nivel de estabilidad. Con ello, las características laborales de los y las teatristas las grafico en una figura cartesiana que me permite identificar los distintos matices, pero también comprender las diferencias y características de los distintos trabajos que mantienen las personas con las que trabajé.

Por una parte, reconozco que algunos/as teatristas mantienen trabajos ligados al ámbito cultural o artístico. En general, se trata de actividades que brindan ingresos estables, y en algunos casos presentan cierta flexibilidad horaria que les facilita a los y las teatristas mantener su actividad teatral política de manera paralela sin problemas. En este grupo, identifiqué a los y las teatristas que se desempeñan como evaluadoras del FONDART al interior del CNCA, en el área de Educación y Difusión del Consejo de Monumentos Nacionales, en un área cultural de la JUNJI, y a un teatrista que cuenta con una beca CONICYT a propósito de sus estudios de posgrado. Su estabilidad de ingresos les permite asegurar su subsistencia, y por ende, no presentan expectativas monetarias de su trabajo teatral político. Quienes no presentan horarios flexibles, si bien no pueden acomodarse a las funciones o tiempos de ensayo, sí tienen gran claridad respecto a su disponibilidad horaria, y por ende, pueden planificar sus tiempos de ensayo, montaje, y funciones con anterioridad. Dadas las facilidades que este tipo de trabajo brinda a los y las teatristas, los grupos que cuentan con integrantes dedicados a estas labores se ven beneficiados colectivamente.

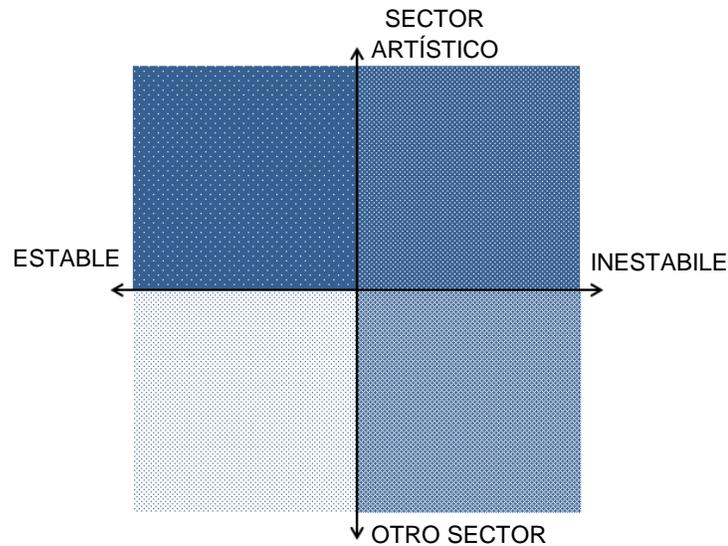


Figura 1. Al clasificar los trabajos paralelos de los y las teatristas bajo dos criterios, a saber, su estabilidad y su vinculación con el sector artístico, reconozco cuatro grandes grupos.

Pero no todos/as quienes se dedican a actividades culturales o artísticas cuentan con ingresos y labores estables. De hecho, muchos/as no los tienen. Una posibilidad de ingresos muy utilizada entre las personas con las que trabajé, es participar de varios grupos teatrales simultáneamente, a la vez de realizar talleres de teatro o expresión corporal en escuelas, liceos o universidades. Por lo que pude comprender, se trata de una combinación de múltiples actividades culturales o artísticas que en su conjunto permiten obtener los ingresos suficientes para mantenerse mes a mes. Sin embargo, a pesar de que ellos/as subsisten básicamente de labores vinculadas al arte, todos/as realizan otros trabajos ocasionales o de baja carga horaria con tal de ingresar un poco más de dinero. En definitiva, estos y estas teatristas no ven cuestionada su participación en los grupos de teatro político ya que tienen asegurado su sueldo mensual. No obstante, su alta flexibilidad horaria tiene como consecuencia una variación constante en los horarios disponibles para ejercer su actividad artística, lo que se traduce cotidianamente en atrasos, modificaciones de última hora, y un fuerte condicionamiento de su disponibilidad a factores externos.

Similar es el caso de quienes presentan trabajos igualmente inestables, pero que no se dedican a labores artísticas (representados en el lado derecho-abajo de la figura). Sólo en Teatro Kapital pude reconocer este mecanismo, el cual es utilizado por personas muy jóvenes (cerca de los 20 años de edad), que en algunos casos siguen estudiando en la universidad, y que gracias a que viven con sus padres o en casas compartidas, pueden mantenerse con bajos ingresos sin ver afectada su actividad artística. Por los relatos que me expresaron durante las entrevistas y las conversaciones cotidianas, ellos y ellas obtienen sus ingresos a partir de actividades sumamente informales como la venta

de ropa y comida en las ferias libres, en la actividad de garzonería una vez por semana, u otros *pitutos*.

El cuarto grupo que pude reconocer es el que presenta mayores condiciones de precariedad laboral, tanto en sus funciones artísticas como extra-artísticas. Si bien algunos tienen trabajos estables, se trata de empleos desvinculados totalmente del arte y la cultura, apuntando más bien a actividades de aseo, de oficina, venta en casas comerciales o bares nocturnos varios días a la semana. Este tipo de actividades generalmente implica para los/as teatristas una alta carga horaria, largos trayectos de desplazamiento, y bajas remuneraciones; las que en su conjunto afectan fuertemente la participación del/a teatrista, y por ende, merman la actividad colectiva.

Tras una extensa jornada de trabajo con el Equipo Organizador del Festival, me fui en el metro conversando con uno de los chicos sobre la vida y las actividades del día a día. Él me cuenta que tiene un trabajo estable pero muy agobiante: vive con su pareja, pero al sumar su trabajo y las actividades del Festival, le queda muy poco tiempo para compartir con ella. Puedo notar su rostro cansado luego de haber trabajado desde muy temprano para el festival en su único día libre de la semana. Recuerdo una conversación que presencié en T.O.L.E.R cuando uno de los actores les planteó a los/as demás, algo triste y desesperado, que estaba teniendo problemas con su pareja por el poco tiempo que le quedaba entre las horas de trabajo y de ensayo.

Estos dos momentos fueron muy esclarecedores para mi investigación, pero me llegaron de manera personal. Yo misma vi afectada mis relaciones personales por el seguimiento paralelo de los tres grupos, más el equipo del Festival: para los grupos es difícil encontrar horarios comunes, y para los/as teatristas es igualmente difícil congeniarlos con su vida familiar. En prácticamente todas las instancias que compartí con los grupos se presentaba el problema de la disponibilidad de tiempo. Todos los y las teatristas tienen trabajos remunerados de forma paralela, y eso sin duda condiciona y merma el quehacer teatral político. Ya lo planteaba Gerber y Pinochet (2012): “sobrellevar varios compromisos, sobre todo si las estructuras empleadoras son poco flexibles, puede resultar problemático” (p. 51), lo que resulta preocupante si consideramos que un 64% de los/as teatristas posee otra profesión, estudio y/o trabajo (Reyes, 2016).

Así, se manifiesta que el fenómeno de multiempleo no es un hecho aislado: el propio medio artístico le imprime una necesidad a los y las artistas por ser *multitarea*, es decir, por “usar varias herramientas al mismo tiempo” (Gerber y Pinochet, 2012, p. 52), como el internet, la música y los distintos medios digitales, pero también por “combinar funciones y aceptar encargos de variada índole para mantener a flote sus economías personales” (p. 52).

Al multiempleo se suman los bajos sueldos del sector escénico. Hacia el año 2014 éste presentaba 321 empresas contribuyentes pero sólo 288 de ellas generaban ventas, y un 78,8% correspondían a microempresas (Proyecto Trama, 2014). El Servicio de Impuestos Internos reconocía en ese entonces 739 trabajadores escénicos, cuya remuneración promedio no superaba los \$95.000 pesos (Proyecto Trama), lo cual quiere decir, que según la Ley N° 20.689 promulgada en agosto del 2013, los trabajadores de

las artes escénicas recibían, en promedio, sólo el 45% del sueldo mínimo establecido para dicho año (igual a \$210.000 pesos). Estos datos fueron posteriormente reafirmados por el Catastro de Artes Escénicas (Reyes, 2016), el cual arrojó un sueldo mensual promedio de \$371.000 pesos aprox., aunque un 75,5% de los/as encuestados/as recibe menos de \$500.000 mensuales, y el valor hora promedio no supera los \$3.400 pesos. Así, el ingreso promedio mensual de los trabajadores teatrales proveniente de su quehacer escénico, es más bajo que el ingreso escénico de quienes se dedican a la danza, el circo o a otras artes de este tipo (Reyes, 2016).

Además, los trabajadores y trabajadoras escénicas también presentan altos niveles de inestabilidad e informalidad. El año 2014 un 61,3% se declaró trabajador independiente, y más de un 70% trabajaba sin contrato o entregando boletas (Proyecto Trama). Hacia el 2016, el 85% declaró trabajar bajo una de estas modalidades, lo cual es preocupante si se comprende que “la falta de contrato provoca una incertidumbre e inestabilidad laboral constante en la población artística” (Reyes, 2016, p. 21).

Ochsenius realiza una lectura crítica de toda esta situación, recalando su profunda precarización, y visibilizando el hecho de que si bien el Estado post-dictatorial se muestra políticamente ‘neutro’ a la hora de promover contenidos y formas expresivas (abogando por la libertad de expresión), no es indiferente “en la promoción del paradigma neo-liberal de fomentar la expansión de servicios sociales y culturales privatizados o auto-emprendidos, viabilizado por el concomitante aumento del empleo precarizado o temporario de sus cuadros, sin capital económico propio” (Ochsenius, 2016, p. 204).

Estos servicios auto-emprendidos se traducen en una búsqueda incesante de los grupos teatrales por adjudicarse fondos estatales, capaces de financiar los montajes y de asegurar una asignación directa para remuneraciones. Así, los grupos teatrales emprenden sucesivamente la tarea de elaborar proyectos y postular a los pocos recursos estatales disponibles, activando sus capacidades autogestivas, y destinando tiempo y recursos a convocatorias cuyos resultados son inciertos.

Si bien la política institucional desarrollada en el periodo transicional ha abierto espacios participativos, y ha creado nuevos organismos y fondos para hacer frente a la alta demanda por creación y difusión cultural, las consecuencias de este modelo son similares al panorama acontecido con las salas de teatro y los centros culturales, que describí en páginas anteriores:

[En los últimos años] fueron muchas las salas independientes que han desaparecido en Santiago; todavía quedan pero son muy difíciles de sostener. No hay apoyo estatal para iniciativas a largo plazo: compañías estables, espacios estables o incluso artistas con trayectoria que puedan dedicarse a producir sin estar pensando en el día a día. (Infante citada en Soto, 30 de enero 2017, s.p.)

Precisamente, en noviembre del año 2016 la compañía Teatro de Chile, dirigida por Manuela Infante y responsable de importantes montajes nacionales como ‘Prat’, ‘Cristo’ y ‘Realismo’, entre muchas otras, anunció su separación. Esto reavivó los cuestionamientos en el sector teatral respecto a los mecanismos de financiamiento institucional, y volvió a poner en tela de juicio la política cultural desarrollada desde la

década del 90. En entrevista con la Revista Paula, Manuela Infante hizo manifiestas las desmotivantes consecuencias que ha significado éste sistema para los y las teatristas:

Decidimos terminar porque estábamos teniendo hartos roces, como respuesta al desgaste que nos produjo la falta de apoyo como compañía. Nuestro sueño era armar un espacio que con el tiempo se transformara en una escuela y buscar la forma de trabajar de 9 a 6 ahí. Pero ese sueño se fue frustrando: terminábamos ensayando de 19 a 22 horas, porque el resto del tiempo había que trabajar para ganarse la vida. (Infante citada en Navarrete, 14 de enero 2017, p. 34)

La precaria condición laboral de los y las teatristas así como las estrategias que ellos utilizan para subsistir de manera personal, resultan fundamentales a la hora de entender el trabajo de los grupos teatrales, pues la “sobrevivencia individual responde específicamente a las limitancias que los propios grupos han tenido que experimentar en sus modos de autogestión” (Bozo, 2014, p. 198). Los actores y las actrices han requerido acceder a nuevos conocimientos y desarrollar otras habilidades independientes de su técnica artística para poder emprender su labor; como lo es la actitud autogestiva y multitarea.

Sin embargo, a la hora de abordar grupos de teatro político esta realidad no se manifiesta de manera positiva para los/as teatristas y sus objetivos comunes, pues “esta sobrevida es uno de los principales elementos del alejamiento de las comunidades de base cuando se replantea el grupo, su producción estética y su relación con la política” (Bozo, 2014, p. 198). Ejemplo de ello, es la crisis vivida por T.O.L.E.R., donde ya no era posible acercarse a los sindicatos por la falta de recursos y tiempo a nivel individual y colectivo.

Dentro de la esfera artística circula la falsa expectativa de que la carencia de recursos es caldo de cultivo para la creatividad y las buenas ideas. “Desgraciadamente existe ese mito, que resulta muy cómodo para ciertos responsables del diseño de políticas públicas, para así desentenderse del desarrollo cultural de su sociedad” (Brugnoli; en Ramírez, 10 de abril 2017). Lo cierto es que, independiente de si la crisis constituye una excepción o una generalidad aceptada dentro del sector teatral, el sistema de financiamiento institucional parece no resultar útil para su superación.

CONCLUSIONES

A mediados del año 2016 me incorporé a tres grupos de teatro político que ejercen en la ciudad de Santiago actualmente, para conocer la manera que los y las teatristas representan su actividad. Participé en las actividades cotidianas para observar la manera en que los grupos practican su actividad: cómo se organizan, cómo ensayan, cómo crean sus montajes. En el camino me fui volviendo parte de los equipos de trabajo, incorporándome poco a poco a sus reflexiones grupales, ayudando en las jornadas de montaje, siendo parte de la producción de las actividades e incluso asistiendo a las manifestaciones callejeras a las cuales adherían.

Así, fui retratando en un cuaderno de campo tanto las prácticas que eran parte de la experiencia teatral, como también las conversaciones, los relatos y los sentidos que los y las teatristas iban compartiendo conmigo en esos distintos momentos. Poco a poco me gané su confianza, y me mostraron los aspectos más complejos de la actividad artística: aquellos que el público no logra ver, y aquellos que el sistema cultural no ha logrado subsanar.

Tanto las prácticas, como los sentidos y las relaciones que los grupos establecen en su ejercicio escénico, conforman la manera en que ellos representan su actividad. En la práctica teatral política se presentan diversas tensiones, algunas de las cuales están presentes en el mundo artístico hace muchas décadas, y otras que se han ido incorporando a la par del proceso de neoliberalización y globalización del país. Las representaciones compartidas por los grupos les permiten hacer frente a dichas tensiones, y van forjando verdaderos proyectos colectivos con una identidad grupal que es posible reconocer en su actividad cotidiana.

Los tres grupos con los que me involucré a lo largo de este estudio, presentan un origen universitario, relevando el rol de estas instituciones educativas en el ejercicio teatral político de Santiago. Sin embargo, este sistema de trabajo teatral también incorpora personas sin formación artística, y sin una trayectoria universitaria. Esta es una de las razones de por qué los y las teatristas políticos no comprenden la noción de artista profesional o de trabajo profesional sólo a partir de la trayectoria formativa de los/as integrantes del grupo. Factores como el conocimiento dado por la experiencia, la división de funciones que se logra alcanzar al interior de la colectividad, la manera en que se toman las decisiones y se superan los conflictos, así como el compromiso individual con la actividad grupal; son factores que tensionan a su vez las condiciones materiales y financieras de las compañías o colectivos y los/as hacen transitar entre distintas representaciones sobre lo profesional. Al igual que la identidad grupal, la profesionalización es un proceso colectivo que se va forjando en el tiempo.

A medida que fui compartiendo con los y las teatristas, observé que en algunos casos sus labores excedían lo estrictamente artístico o creativo. Además de sus procesos de producción, difusión y exhibición teatral los grupos desarrollan actividades paralelas, como la organización de talleres teóricos o la manifestación política, tanto callejera como a través de redes sociales. Los y las teatristas políticos actuales se han vinculado

fuertemente a lo largo de sus trayectorias individuales a los nuevos movimientos sociales (educacional, diversidad sexual, pensiones, etc.); por lo que sus experiencias de protesta y organización se congregan y se vuelven parte de la actividad y la identidad grupal.

En el ámbito creativo, noté que cada grupo desarrolla una propuesta particular acorde a la imagen identitaria que inauguró cuando se conformó, y que ha seguido construyendo a lo largo de su trayectoria grupal. Los diferentes desarrollos estéticos son aún un ámbito por estudiar, aunque desde ya es posible visualizar cómo esta diversidad tiene un correlato en la validez otorgada por los y las teatristas a los agentes legitimadores del campo artístico y de otras esferas sociales. En función de la propuesta artística-creativa de cada grupo, el proceso etnográfico me llevó a transitar por espacios convencionales y no convencionales, por públicos habituados y no habituados, así como a reconocer a agentes legitimadores *otros*: pobladores/as y trabajadores/as reemplazan al Estado, los críticos o programadores de grandes festivales. A pesar de reconocer cuestionamientos por parte de los y las teatristas hacia a estos agentes culturales, el rol de la crítica especializada es aún un tema pendiente que debe ser abordado en estudios posteriores.

Personas provenientes de otras esferas sociales, además de constituir los públicos y agentes legitimadores de los grupos de teatro político, también conforman sus redes de cooperación. El proceso etnográfico dio cuenta cómo éstas juegan un rol fundamental en el ejercicio teatral político al, por una parte, realizar las actividades que he denominado de *refuerzo*. Estas son acciones vinculadas al ámbito reproductivo que ejercen las redes más cercanas a cada teatrista, y que al acompañar a las *actividades centrales* y de *apoyo*, hacen posible la labor de los grupos pues dan los soportes necesarios para el ejercicio individual y colectivo.

A su vez, en este estudio etnográfico pude observar que las redes son relevantes en el ámbito económico y material del teatro político, pues varias de las estrategias de financiamiento que los grupos utilizan requieren de la activación de redes de cooperación, como lo son la *autogestión*, la *dinámica a lo amigo*, o el *trueque*. Otro mecanismo que también resulta sumamente relevante a la hora de comprender las condiciones materiales del teatro político es el *autofinanciamiento*. A pesar de que tanto la autogestión como el autofinanciamiento implican un alto costo para los/as teatristas a nivel personal, es importante reconocer que constituyen mecanismos distintos entre sí: la primera conlleva una inversión de tiempo y trabajo extra, mientras el segundo sólo involucra una inversión en dinero. Siendo éstos los mecanismos de financiamiento más utilizados por los grupos, con este estudio pude concluir que los principales recursos que vuelven posible la actividad teatral política, son el *tiempo, trabajo y dinero otorgado por los/as propios/as teatristas*, así como también las posibilidades que brindan sus redes individuales y colectivas.

Tanto las labores exhibitivas, organizativas y financieras implican para el grupo una alta exigencia de producción, que en la mayoría de los casos se resuelve con mayor trabajo para la misma cantidad de personas. Los/as teatristas políticos se ven obligados a desarrollar así la actitud autogestiva y multitarea, lo que en algunos casos genera un alto

desgaste a nivel individual, o bien, el abandono de estas labores. Ésta, al igual que los recambios entre los/as integrantes, son las principales causas de las crisis grupales.

La gran relevancia de las redes de cooperación en las distintas actividades desarrolladas por los grupos de teatro político, hace patente la interrelación existente entre lo individual y lo colectivo: cada teatrista vuelve posible la actividad teatral del grupo, tanto material como simbólicamente, pero éste a su vez va constituyéndolo a medida que la representación se desarrolla. Por eso, las restricciones propias de la actividad teatral influyen directamente en la vida personal de los/as teatristas. Ejemplo de ello es la carencia de remuneraciones en el sector escénico, que les dificulta la percepción de esta actividad en tanto práctica laboral, y les imprime la urgencia de volcarse al multiempleo. A partir de dos criterios fundamentales, la estabilidad y la vinculación con el campo artístico, y su intersección de manera cartesiana, he podido establecer una clasificación de estas actividades en cuatro grupos principales; identificando que los trabajos estables y ligados al ámbito artístico son los que mayores facilidades presentan para mantener paralelamente una actividad teatral política.

A su vez, pude aproximarme a la manera en que los grupos de teatro político logran desarrollar este sistema de trabajo teatral; identificando tránsitos entre diferentes propuestas y mecanismos creativos y organizativos. Sin embargo, en todos los casos es posible identificar la relevancia del ejercicio colectivo y colaborativo. Operar colectivamente representa para los grupos una manera grupal, horizontal y diversa de enfrentar la labor artística. Colaborar implica abrir los procesos de toma de decisión, complementar conocimientos y experiencias, y no restringirse a la asignación de roles; que aunque se presenta, no genera campos de acción y decisión divididos al interior de los grupos.

Lo colectivo y lo colaborativo se sustentan en representaciones grupales que reconocen el *compromiso* y la *consecuencia* como valores. La fuerte dependencia que presenta la actividad grupal con el trabajo y los recursos individuales, obliga a los y las teatristas a, sin recibir remuneración a cambio, operar de manera responsable, a vincularse e implicarse con quienes conforman sus redes cooperativas, a poner a disposición su tiempo y su principal herramienta de trabajo: su cuerpo. El compromiso es así aquella actitud que vincula inherentemente a los/as teatristas con el proyecto artístico-político del grupo, mientras la consecuencia es la que cohesiona la forma de operar con las nociones críticas que el proyecto congrega. Cuestionar la tradición artística, el orden social, los agentes y los criterios legitimadores; son sentidos compartidos que deben reflejarse en el operar cotidiano.

Sin embargo, las prácticas críticas presentan un desafío más grande que en décadas anteriores. La actitud colaborativa, independiente o incluso *rebelde*, está cada vez más lejos de constituir una acción crítica y contrahegemónica en la actualidad. El sistema institucional cultural que se ha instaurado durante el periodo transicional en nuestro país, y que hasta el día de hoy sigue vigente en el campo artístico, ha promovido los principios de libre expresión, participación y colaboración; con lo cual las operaciones críticas parecen fundirse y perderse. Sin embargo, el sistema cultural institucional mantiene la asignación de recursos a través de mecanismos competitivos, y no ha logrado

subsanan las precarias condiciones laborales de los/as artistas. Por ello, resultó relevante reconocer dónde reside la potencialidad crítica del teatro político en el Chile de hoy, y qué vínculos establece con las formas institucionales de ejercer el arte.

A partir del proceso etnográfico desarrollado en esta Memoria, reconozco que el teatro político presenta la posibilidad de desnaturalizar los ordenamientos, tanto artísticos como sociales. Los tres grupos con los que trabajé cumplen un rol de proponer cuestionamientos a las articulaciones hegemónicas que sustentan la actividad artística y teatral de hoy en día, así como el sistema social, político y económico del Chile actual. En ese sentido, el teatro político mantiene su búsqueda original por analizar el poder y develar su funcionamiento.

A su vez, el teatro político de hoy también proyecta la potencialidad de generar nuevas subjetividades al interior del campo artístico. Si el teatro político alemán buscó conformarse en base a pequeñas comunidades democráticas, los grupos de teatro político que ejercen actualmente en Santiago apuestan por promover instancias de identidad, reconocimiento y compromiso colectivo para los/as teatristas en torno a proyectos grupales. Buscan conformar un *nosotros* y forjar una trayectoria común, en un contexto donde aquello suena a pasado. El teatro político opera de manera colectiva y colaborativa, vinculándose con las nuevas tendencias del mundo globalizado; pero lo hace respondiendo a los principios de coherencia y compromiso que reconocen el antagonismo social. Para los/as teatristas el quehacer y los sentidos grupales están ineludiblemente vinculados, así como lo está cada teatrista con el proyecto grupal.

Así, el teatro político constituye una práctica artística crítica en tanto propone ordenamientos, principios y subjetividades *otras*, que cuestionan las formas naturalizadas u hegemónicas de crear, producir, organizarse artísticamente, relacionarse con otras esferas sociales, y reconocerse en tanto artista, trabajador/a y/o militante.

REFERENCIAS

Alberich, T. et al. (2009). *Metodologías Participativas manual*. Madrid, España: CIMAS - Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible. Recuperado el 4 de diciembre de 2016. Disponible en: http://www.redcimas.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/09/manual_2010.pdf

Artaud, A. (1999). *El Teatro y su Doble* (Enrique Alonso y Francisco Abelenda, trad.). Barcelona: Edhasa. (Obra publicada en 1938)

Ary, R. y Alpízar, Y. (2015). Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica. *Telón de Fondo*. 21, 61-66.

Barría, M. (2015). *Estrategias performativas en la nueva escena política chilena. El caso de "rizoma" y "al centro de la injusticia"*. Conferencia dictada en Congreso Regional de Arte Latinoamericano (CORAL). Santiago, Chile.

Babul, F. (19 de abril 2013). Cierre del Teatro del Puente revela la crisis económica de las salas independientes. *La Tercera*. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/cierre-del-teatro-del-puente-revela-la-crisis-economica-de-las-salas-independientes/>

Bahamondes, P. (5 de agosto 2016). *El Teatro Nacional busca cambiar de piel*. *La Tercera*. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/el-teatro-nacional-busca-cambiar-de-piel/>

Bahamondes, P. (9 de noviembre 2014). La propuesta de las salas de teatro para enfrentar la crisis financiera y de público. *La Tercera*. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/la-propuesta-de-las-salas-de-teatro-para-enfrentar-la-crisis-financiera-y-de-publico/>

Bastías, M. (2008). *Políticas públicas culturales: Desde el acceso a la apropiación*. (tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago.

Bravo-Elizondo, P. (1991). *Raíces del teatro popular en Chile*. Guatemala: D&M.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. (Trad. J. Ibarburu). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes (Original en inglés, 1982)

Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Andrés E. Weikert, trad.) Itaca: México

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. D.F., México: Grijalbo.

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. (Trad. C. Beceyro y S. Delgado). Buenos Aires, Argentina: Ed. Adriana Hidalgo. (Original en francés, 1998)

Bozo, J. (2014). *Trayectoria del teatro popular en Chile; en la dictadura y la transición democrática* (Tesis de Magister). Universidad Academia Humanismo Cristiano, Santiago.

Canales, M. (2006). *Metodologías de la investigación social*. Santiago: Lom Ediciones.

Capasso, C. (2013). *Prácticas artístico-militantes platenses como formas de acción política. El caso de LULI y Luxor Magenta*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Capasso, V. (2015) *Arte, política y espacio. Una revisión crítica desde el posestructuralismo*. (Tesis de magister). Universidad Nacional de la Plata, Argentina.

Carvajal, F. (2009). Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina. *AISTHESIS*. (45), 56-81

Carvajal, F. y Van Diest, C. (2009). *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio.

Castillo, D. (2013). *La Profesionalización Del Teatro En Chile: Investigación en torno al trabajo profesional de la compañía Teatro de Chile*. (tesis de pregrado). Universidad de Chile, Chile.

CNCA (s.f). *Quienes somos. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. Recuperado el 6 de diciembre 2016. Disponible en: <http://www.cultura.gob.cl/institucion/quienes-somos/>

CNCA (s.f. b). *Fondos de Cultura. Descripción FONDART. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. Recuperado el 6 de diciembre 2016. Disponible en: <http://www.fondosdecultura.gob.cl/fondos/?parent=fondos&target=fondart-nacional&subtarget=descripcion>

De Alba, M. (enero - junio 2016). Teorías en diálogo: representaciones sociales y memoria colectiva. *Itzapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. (80), p. 131-151

De Cea, M. (2017). El sendero de la Institucionalidad Cultural chilena: cambios y continuidades. *Estudios Públicos*. (145), 103-132.

De La Garza, E. (2011). Introducción: construcción de la identidad y acción colectiva entre trabajadores no clásicos como problema. En De La Garza, E. (coord) *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*. I. 11-22

De Vicente, C. (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid, España: Centro de Documentación Crítica (CDC).

Díaz, F. (2012). Teatro Popular. Dos periodos, don anécdotas. *Alpha* (Osorno). (35), 185-194. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012012000200012&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-22012012000200012.

Diharce, N. (2015). Teatro testimonial: una propuesta de educación intercultural. *Diálogo andino*, (47), 123-132. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812015000200013>

Facuse, M. (2008). *Utopies sur scène: l'œuvre de la compagnie Jolie Môme, pratique artistique et imaginaire d'une compagnie de théâtre militant*. (tesis doctoral). Université Pierre Mèndes France, Francia.

Facuse, M. (2017). La compañía Jolie Môme: sociología del trabajo artístico en el teatro militante. Rodríguez, A. y Santana, A. (eds). *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global*. Gedisa: Argentina.

Fajardo, M. (11 de mayo 2015). La crisis permanente del teatro chileno que el fallecido Andrés Pérez soñó erradicar. *El Mostrador*. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2015/05/11/la-crisis-permanente-del-teatro-chileno-que-el-fallecido-andres-perez-sono-erradicar/>

García, C. (2011). *El rol sociopolítico del teatro durante el régimen militar*. (tesis de pregrado). Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

Gerber, V. y Pinochet, C. (2012). La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En García, N.; Cruces, F; Urteaga, M. (coords.), *Jóvenes, culturas urbana y medios digitales*, (45-90). Madrid: Fundación Telefónica.

Grez, S. (2011, junio). ¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927. *Estudios Avanzados*, (15), 9-29. Disponible en: <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/123043>

Grumann, A. (2013). ¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral” de Isidora Aguirre. *Aisthesis*, 53, p. 203-219.

Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Santiago: Editorial Paidós.

Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Guber, R. (2013). *La articulación etnográfica. Descubrimiento y trabajo de campo en la investigación de Esther Hermitte*. Buenos Aires: Biblos.

Harcha, A. (2010). *Teatralidad, procedimientos de creación y configuración de la identidad en la práctica escénica de Andrés Pérez Araya*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Valencia, España.

Hurtado, M. L. y Ochsenius, C. (1982). Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70. En M. L. Hurtado, C. Ochsenius y H. Vidal, *Teatro chileno de la crisis institucional. 1973-1980 (Antología Crítica)* (1ª ed., p. 1-53). Santiago, Chile: Minnesota Latin American Series, University of Minnesota / CENECA.

Heinich, N. (2010) *La sociología del arte*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Infantino, J. (2008). El arte como herramienta de intervención social entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. La experiencia de 'Circo Social del Sur'. *Medio Ambiente y Urbanización*. 69, 35-54, Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED-América Latina, Buenos Aires.

Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En Moscovici, S. *Psicología social II, Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Barcelona, Paidós, 469- 494.

Marín, T. (2013). Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012). En De la Calle, R. (coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: ciclo de conferencias*. 3, 48-77.

Marín, T. (2007). Estrategias de creación colectiva e el arte contemporáneo. En Marín, T. y Krakowski, A. (coord). *Tecnologías y estrategias para la creación artística*. Universidad Miguel Hernández-Alfa ediciones gráficas. Elche. 209 a 230

Marín, T. y Salóm, E. (2013). Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes. *Teknokultura*. 10 (1), 49-74.

Martinez, S. (mayo-agosto 2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. 7, (2), 171-195

Medel, R. y Soma, N. (primer semestre 2016). ¿Marchas, ocupaciones o barricadas? explorando los determinantes de las tácticas de la protesta en Chile. *Política y gobierno*. XXVI, (1). 163-199

Mendoza, I. (2011). Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, Sin mes, 120-138.

Menger, P-M. (2003). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris: La République des idées/Seuil

Mouffe, Ch. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.

Mouffe, Ch. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Moscovici, S. (1979). *La representación social: un concepto perdido. En El Psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.

Moyano, C. (2015). Teatro de Chile: Obras, prácticas y roles. Constitución y vida de una compañía teatral. *Revista Mad - Universidad de Chile*. (32), 75-103

Navarrete, P. (14 de enero 2017). Manuela Infante en primera persona. *Revista Paula*. (1217), p. 34-35.

Ochsenius, C. (2016). *Movilización social, crisis políticas y expresión teatral. La disputa performática por la reconstrucción de la democracia en Chile (1980-2010)*. (Tesis doctoral). Universidad Estadual de Campinas. Brasil

OPC. (2016). *Informe Proyecto de ley Presupuesto 2017. Observatorio de Políticas Culturales*. Disponible en: <http://www.observatoriopolicasculturales.cl/OPC/wp-content/uploads/2017/03/Informe-Situacio%CC%81n-presupuestaria-2017.pdf>

Ortí, A. (1998). La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semidirectiva y la discusión de grupo. En: García, F; Ibáñez, J. y Alvira, F. (Eds.) *El análisis de la realidad social*. Madrid: Alianza Editorial.

Pérez, S. (25 de mayo 2017). ¿Crisis en el teatro?. *Revista Hiedra*. Disponible en: <http://revistahiedra.cl/opinion/opinion-esta-en-crisis-el-teatro/>

Pinochet, C. (2013). *Formas alternativas de hacer institución: Las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y el Micromuseo (Perú)*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F.

Proyecto Trama. (2014). *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile. Observatorio de Políticas Públicas*. Recuperado el 29 de julio de 2016. Disponible en: <http://www.observatoriopolicasculturales.cl/OPC/wp-content/uploads/2014/11/Estudio-El-Escenario-del-trabajador-cultural-chileno.pdf>

Ramírez, J. C. (10 de abril 2017). Creo completamente en un arte-meme o un gift-art. *La Segunda*. Disponible en: <http://impresa.lasegunda.com/2017/04/10/A/2G34U43E/T234VG2V>

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <http://www.rae.es>

Reyes, N. (2016). *Catastro Nacional de Artes Escénicas*. Recuperado el 29 de julio de 2016. Disponible en: <http://www.catastroartescenicass.cl/download/catastro-nacional-de-artes-escenicass/>

Rojo, S. (diciembre 2008). Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial). *Aisthesis*. 44, 83-96.

Sánchez, J. A. (1992). *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Castilla, España: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.

Seidmann, S.; Di Iorio, J.; Azzollini, S.; y Rigueiral, G. (2014). El uso de técnicas gráficas en investigaciones sobre representaciones sociales. *Anuario de Investigaciones*, XXI, 177-185. Recuperado el 4 de diciembre de 2016. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369139994017>

Soto, I. (30 de enero 2017). El teatro chileno, cada vez con menos salas. *Clarín*. Disponible en: https://www.clarin.com/cultura/teatro-chileno-vez-salas_0_HkOZh4pDe.html

Sotoconil, R. (1981). El Teatro Experimental. *Araucaria*, (16), 191-195. Recuperado el 12 de octubre de 2015. Disponible en: http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/araucaria/araucaria16.pdf

Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis.

Verzero, L. (2012). Experiencias teatrales antes y durante la última dictadura argentina: conexiones estéticas, divergencias simbólicas. *Apuntes de Teatro*. (135), 20-31.

Verzero, L. (2013a). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Verzero, L. (2013b). Políticas de la investigación en teatro político. *Territorio teatral*. (9), 1 - 8. Recuperado de: http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_04.html

Villar, R. (2015). Procesos artísticos en laboratorios. Génesis y perspectivas. *Universum*. (3), 1, 277-292.

