



DEPARTAMENTO DE TEATRO

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE CHILE

CEETUCH, MEMORIA DE UNA MOVILIZACIÓN:

¿Y POR QUÉ NO, SI LA CALLE ES DE TODOS?

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE ACTOR Y ACTRIZ

DEBORAH ANDREA CARRASCO CHARLIN

VICENTE IRIBARREN GODOY

PROFESOR GUÍA

MARCO ANTONIO ESPINOZA QUEZADA

SANTIAGO, NOVIEMBRE DE 2018.

CALIFICACIONES

DEPARTAMENTO DE TEATRO

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE CHILE

CEETUCH, MEMORIA DE UNA MOVILIZACIÓN:

¿Y POR QUÉ NO, SI LA CALLE ES DE TODOS?

DEBORAH ANDREA CARRASCO CHARLIN

VICENTE IRIBARREN GODOY

PROFESOR GUÍA

MARCO ANTONIO ESPINOZA QUEZADA

SANTIAGO, NOVIEMBRE DE 2018.

DEDICATORIA

Dedicamos nuestra memoria:

A todos nuestros compañeros que pese a las dificultades han decidido formar parte de esta aventura llamada CEETUCH, y que con fuerza, convicción y energía han hecho posible la continuidad de éste proyecto para seguir pisando el pavimento.

A todos los maestros, vivos y muertos, que aún llevan las banderas del teatro callejero.

A una sociedad, que cansada de la injusticia, se levantó para exigir sus derechos.

A todos los estudiantes, que durante el 2011 estuvieron dispuestos a perderlo todo por querer conseguir una educación gratuita y de calidad, y a quienes continúan día a día la lucha para que este país sea más justo.

A las futuras generaciones de estudiantes y egresados de teatro de la Universidad de Chile, que se harán responsables de continuar con este viaje.

AGRADECIMIENTOS

Quisieramos agradecer a todos y todas quienes hicieron posible esta memoria, partiendo por el apoyo incondicional de nuestras madres, padres, hermanos y hermanas. A cada uno de nuestros amigos que han sido parte de esta compañía. A los colegas y docentes que nos entregaron sus valiosos testimonios, visiones y opiniones a través de las entrevistas, especialmente a Matías Inostroza, Leonardo Falcón, Fernando Leal, Christian Godoy, Manuel Quiero, Nicoletta Fuentealba, Camila Pérez, Valeria Yañez, Sergio Gilabert, Lucas Figueroa, Víctor Valenzuela y Mauricio Barria. A Marco Espinoza por encausar esta memoria por el mejor camino posible. A nuestros amigos Pablito López y Víctor Valenzuela por acompañarnos y guiarnos en la realización de esta memoria. A Hiranio Chavez por apoyarnos con sus bailes, coreografías y gestión desde los inicios de CEETUCH. A Magaly Muguercia y Mauricio Barria por involucrarse en la gestación y proponer el gran texto dramático de Antonio Acevedo Hernández “La Canción Rota”. A Ana Harcha por enseñarnos sobre la historia del teatro universitario y callejero. A Paula Aros por apoyarnos y creer en CEETUCH durante su periodo trabajando en la Unidad de Extensión del Departamento de Teatro. A Ignacio Achurra, por entregarnos herramientas y apoyo, en nuestro periodo de estudiantes, sobre el teatro callejero. A la FECH por apoyarnos desde nuestra primera función en la Casa Central de la Universidad de Chile. Al Fondo Azul de la Universidad de Chile, por apoyarnos con recursos para la creación y realización de nuestras obras. A la Vicerrectoría de extensión y comunicaciones de nuestra universidad, por apoyar el proyecto Jornadas Teatrales CEETUCH. Al Fondo Bicentenario Juan Gómez Millas por permitirnos realizar y mover nuestras obras por distintas poblaciones, regiones y universidades de nuestro país. Al Bastardo Amarillo, por no ser un simple furgón, sino que un compañero de batallas que nos acompañó a cada población. A cada una de las organizaciones sociales, juntas de vecinos y sindicatos junto a las cuales hemos tenido la oportunidad de trabajar en conjunto. Al Centro Cultural Estación Mapocho por acogernos en su espacio y permitirnos celebrar nuestros cinco años de trayectoria. Al Centro de Estudiantes de Ingeniería y la Biblioteca Central de Ingeniería de la Universidad de Chile y a la Fundación Estadio Nacional Memoria Nacional, por acogernos como compañía residente y apoyarnos en la gestión de espacios para presentar nuestros trabajos y guardar nuestras escenografías y equipamiento. A Andrés Pérez por ser siempre un gran referente y motivación para seguir adelante con este trabajo. Y a la calle.....

TABLA DE CONTENIDOS

PORTADA	1
CALIFICACIONES	2
DEDICATORIA	3
AGRADECIMIENTOS	4
TABLA DE CONTENIDOS	5
RESUMEN	Error! Bookmark not defined.
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I. 2011 AÑO DE MOVILIZACIONES SOCIALES	13
1.1. CONTEXTO INTERNACIONAL.....	13
1.2. CONTEXTO NACIONAL	15
1.2.1. Antecedentes, 2006 la “Revolución Pingüina”	16
1.2.2. Revolución Estudiantil 2011	19
1.2.3. Ministerio de Cultura.....	23
1.2.4. Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.....	28
CAPÍTULO II. EL ORIGEN DEL CEETUCH: LA GRAN OBRA	34
2.1. EL PRIMER ENCUENTRO.....	34
2.2. ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ: LA CANCIÓN ROTA.....	37
2.3. “HAGAMOS UNA OBRA EN DOS SEMANAS”	41
2.4. TRABAJO DESDE LA INTUICIÓN.....	43

2.5. ESTRENO LA CANCIÓN ROTA: CASA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE	53
2.6. CREACIÓN DE UNA COMPAÑÍA	60
2.7. 2012, FONDO AZUL: ITINERANCIA POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE	64

CAPÍTULO III. “DESARROLLO DEL CEETUCH: DIVERSIDAD DE ESTILOS DENTRO DEL FORMATO CALLEJERO” 70

3.1. LOS PAPELEROS, ISIDORA AGUIRRE	70
3.1.1. Orígenes	70
3.1.2. Trabajo de mesa	74
3.1.3. Metodología y creación de trabajo	76
3.1.4. Detalles de producción.....	81
3.1.5. Funciones y giras	83
3.1.6. Otras apreciaciones	85
3.2. RAMÓN RAMÓN, LA VENGANZA POPULAR DE SANTA MARÍA DE IQUIQUE	89
3.2.1. Origen.....	89
3.2.2. Trabajo de Mesa.....	91
3.2.3. Metodología y creación del trabajo.....	93
3.2.4. Detalles de producción.....	100
3.2.5. Funciones y giras	101
3.2.6. Otras apreciaciones	107
3.2.7. Proyecto CEETUCH: Hacia la vinculación con el DETUCH.....	110
3.3. INMIGRANTES	116
3.3.1. Origen.....	116
3.3.2. Trabajo de mesa.....	121
3.3.3. Metodología y creación del trabajo.....	122
3.3.4. Funciones e itinerancia	127
3.3.5. Otras apreciaciones	133
3.3.5.1. Formato	133
3.3.5.2. El trabajo con nuevas generaciones.....	134
3.4. LA REVOLUCIÓN ROTA	136
3.4.1. Origen.....	136

3.4.2. Trabajo de mesa.....	138
3.4.3. Metodología y creación de trabajo.....	141
3.4.4. Funciones y giras.....	144
3.4.5. Otras apreciaciones.....	146
CAPÍTULO IV. CINCO AÑOS DE TEATRO POPULAR Y RESISTENCIA.....	148
4.1. CELEBRACIÓN CINCO AÑOS CEETUCH.....	148
4.2. JORNADAS TEATRALES CEETUCH: “LA GENTE QUIERE VER TEATRO”.....	157
4.2.1. Apreciaciones del trabajo y puntos a trabajar.....	163
V CONCLUSIONES. APRECIACIONES Y PUNTOS DE VISTA: REFELXIONES EN TORNO AL FUTURO CEETUCH.....	166
5.1. CARÁCTER SOCIAL Y POLÍTICO.....	166
5.2. LENGUAJE ARTÍSTICO.....	171
5.2.1. Diseño y visualidad de las obras.....	174
5.3. RESPECTO A LO ADMINISTRATIVO.....	177
5.4. VINCULACIÓN CON LA UNIVERSIDAD DE CHILE.....	182
VI BIBLIOGRAFÍA.....	186
VII ANEXOS.....	188
7.1. ENTREVISTAS EN VIDEO.....	188
7.2. DOSSIERES DE OBRAS, ORGÁNICA CEETUCH, PROYECTO JORNADAS TEATRALES.....	189
7.3. FOTOS.....	190

RESUMEN

Para la articulación de esta memoria –que se constituye como registro histórico de la Compañía de Estudiantes y Egresados de Teatro de la Universidad de Chile (CEETUCH)- es fundamental, en primer término, introducir y analizar el contexto social al que responde el surgimiento de esta agrupación. Creemos necesaria esta contextualización, ya que las movilizaciones sociales ocuparon no sólo la agenda nacional, sino que el descontento se hizo sentir con fuerza en diversas comunidades alrededor del mundo. Partiendo de este contexto, convulsionado socialmente y, revisamos los factores que han impulsado estos movimientos, para centrarnos luego en el Chile de 2011, y de cómo se articularon estos procesos de denuncia en las distintas esferas de nuestro país. Esto nos permite entonces, profundizar en el rol que el arte y, más particularmente aún, el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile tuvieron en la movilización estudiantil de 2011.

Para elaborar el segundo, tercer y cuarto capítulo, fundamentales fueron las entrevistas que se realizaron, tanto a directores de los montajes de la CEETUCH; integrantes y ex integrantes (actores, diseñadores, músicos, realizadores) de la agrupación; académicos del DETUCH que contribuyeron, de una u otra forma, al desarrollo de la Compañía; y también, nuestra propia experiencia como integrantes activos y fundadores. Así, sumando y contrastando cada uno de los testimonios, fuimos construyendo

el relato que da cuenta del nacimiento del proyecto en medio de las movilizaciones y el primer estreno; la consolidación como Compañía que propendía hacia un teatro popular y callejero, revisitando los procesos de cada montaje y sus instancias de circulación; recorreremos los proyectos adjudicados por el grupo y las participaciones en festivales; para concluir analizando la repercusión que ha alcanzado la agrupación a través de estos años, como también las proyecciones que nos deja la iniciativa CEETUCH, a ocho años del inicio de este camino.

INTRODUCCIÓN

En 2006, mientras éramos estudiantes secundarios, vivimos desde adentro, lo que se denominó como “La Revolución Pingüina”; movimiento estudiantil que buscaba reestructurar la educación pública en Chile. Y una vez en la Universidad, cuando recién corrían casi dos meses de clases, el año 2010, y nosotros éramos “mechones” de la carrera de Actuación Teatral, nos encontramos con que el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) se veía envuelto en una profunda crisis, que desencadenó una movilización del alumnado, desembocando en la renuncia del académico Fernando González Mardones (quien tenía más de 30 años de ejercicio pedagógico en ese espacio), acusado de acoso sexual; además de la renuncia de toda la plana directiva del DETUCH. Es decir, nuestro periplo como estudiantes secundarios y universitarios se caracterizó fuertemente por períodos de crisis de distinta índole; nos tocó estar inmersos y participar de la crisis del sistema educacional, tanto a nivel nacional, como institucional.

Un año después, el contexto nos hacía partícipes de una de las revoluciones ciudadanas más grandes que ha vivido nuestro país en los últimos decenios; nos entregaba una institución en crisis y la necesidad de tomarnos las calles para hacer presentes, en ellas, las demandas estudiantiles. Surge, desde este escenario adverso, la Compañía de

Estudiantes de Teatro de la Universidad de Chile, con el objetivo imperante de contribuir, desde la acción, como estudiantes de artes de una institución estatal, a las discusiones que se estaban llevando en los espacios públicos por el movimiento.

Hoy, esta agrupación funciona bajo el nombre de Compañía de Estudiantes y Egresados de Teatro de la Universidad de Chile (CEETUCH) y, luego de seis años de funcionamiento, surge en nosotros la necesidad - como integrantes activos y fundadores de la misma- de escribir este trabajo de Memoria, con el objeto de reconstruir y entregar un registro histórico del devenir de esta Compañía, que se funda como un proyecto que nace en un contexto de movilizaciones sociales por parte de los estudiantes, los que nos cuestionamos en ese momento cuál era realmente nuestro rol, como artistas en formación, dentro de una institución pública y qué lugar ocupaba el arte en un contexto social determinante; y cómo podría contribuir a modificar el pensamiento en todo un país.

Nos propusimos reconstruir esta historia, mirando con distancia y nostalgia ese mes de junio de 2011, cuando iniciábamos este proyecto; siendo en la actualidad actores egresados, fundadores y que aún formamos parte de este grupo. Para nosotros, 2011 fue un año decisivo e influyente en los rumbos que hemos abrazado como artistas, y en nuestra visión acerca del teatro. En ese sentido, la CEETUCH se nos ha revelado como un espacio de formación integral desde que éramos estudiantes, encontrando

un lugar de vinculación directa entre nuestro quehacer artístico y lo social que, en nuestros años de estudiantes universitarios, no encontrábamos dentro de la institución o en una malla curricular.

Creemos que es imperioso avanzar con la CEETUCH hacia la consolidación de un proyecto universitario que pertenezca a la Universidad de Chile, pues consideramos que, con el tiempo, el Departamento de Teatro ha ido perdiendo el vínculo directo con los diversos sectores sociales. Por lo mismo, la Compañía de Estudiantes y Egresados de Teatro de la Universidad de Chile, se abre como una posibilidad que permita restaurar el lazo perdido, presentándose como una oportunidad de vinculación real y directa con la sociedad.

Por todo lo anteriormente expuesto, consideramos pertinente y fundamental reconstruir y organizar la historia de esta agrupación, con la que hemos caminado desde su inicio hasta la actualidad, con el fin de aportar al desarrollo y enriquecimiento del proyecto.

CAPÍTULO I

2011 AÑO DE MOVILIZACIONES SOCIALES

1.1. CONTEXTO INTERNACIONAL

“Así, a la pregunta de ¿quiénes son los indignados?, la respuesta debe ser contundente. Los indignados son quienes, desde la rebeldía y la digna rabia, luchan por una ciudadanía inclusiva, plena, donde la vida suponga el despliegue de todas las facultades humanas y la dignidad sea el referente ético para la libertad de realización, personal y colectiva asentada en el bien común. ¿y porque hay que indignarse? Bien lo señala José Luis Sampedro en el prólogo al texto de Hessel: “porque de la indignación nace la voluntad de compromiso con la historia”. (ROITMAN ROSENMAN)

Durante el año 2011, en distintos puntos del planeta, estallaron diferentes movimientos sociales los que, mediante marchas, campañas virtuales, concentraciones, paralización de actividades y otras expresiones, pretendían hacer sentir el descontento por las injusticias sociales: la primavera árabe; las movilizaciones sociales por el desempleo y el reajuste económico en países de Europa; el movimiento de los indignados en España; las ocupaciones de los barrios financieros en Inglaterra y Estados Unidos; y las manifestaciones en torno a la educación en Chile, por nombrar algunas. Todas estas iniciativas, si bien no se unificaban en su origen, y se desarrollaron en contextos diferentes, buscaban ser el reflejo de la crisis y del fracaso de un modelo económico y político imperante, tal como lo indica Roitman:

“Las actuales movilizaciones son el resultado de un lento proceso donde se reúnen fuerzas, experiencias, y el malestar que se organiza. Cuando se reivindica <democracia, libertad y justicia>, y se protesta contra la corrupción de los partidos políticos, el poder omnímodo de banqueros y el capital financiero, las políticas de ajuste, el paro juvenil, el sistema electoral, la privatización de la salud, la enseñanza o el calentamiento global, se desnudan sistemas políticos donde prima la injusticia, la desigualdad y la explotación. Tras la superficie de las protestas, no hay espontaneísmo, fluye una corriente de aguas profundas que nutre y da fuerza a esta pléyade de reivindicaciones. Las aguas circulan bajo la forma de hartazgo, de rabia.”
(ROITMAN ROSENMAN)

Es, a partir de este malestar, que explota la necesidad ciudadana de ocupar nuevamente el espacio público, como respuesta para la reivindicación de una democracia dormida. Así, este espacio pasa de ser un lugar de tránsito, a convertirse en uno de reunión y crítica, en el cual convergen los diversos puntos de vista. Las clases sociales se borronean, al tiempo que se hace necesario el ejercicio de la democracia como una práctica plural del control y ejercicio del poder: “Temas como la crisis financiera, el desempleo, la corrupción política, el aborto, la guerra o el cambio climático son el pretexto para construir de otra manera el espacio público” (ROITMAN ROSENMAN)

Es así como la ciudadanía comienza a construir democracia desde sus bases, ya que se ha perdido la confianza en una clase política que siempre bordea el escándalo con su accionar, a lo menos, cuestionable; la población rechaza el actuar de sus representantes, los que se hacen más conocidos por casos de corrupción, y despilfarro de fondos públicos, que por

salvaguardar los intereses de quienes depositan su confianza en ellos. Estas actitudes, van propiciando un despertar en la sociedad, que ve cada vez con más lejanía a aquellos que debían abogar por toda la población a través de sus decisiones. La representatividad entonces, se pone en tela de juicio, surgiendo, por lo anterior, la necesidad de una nueva forma de hacer política, alejada de los intereses individualistas de quienes gobiernan; y que se acerque a las verdaderas necesidades de los ciudadanos.

“El discurso neoliberal caló hondo y cambió, sin duda, la forma de concebir la política tanto como la democracia y sus fines. El pragmatismo ha sido el vellocino de oro codiciado por los políticos, y la política con mayúsculas, ligada a la solución de los problemas cotidianos, aquella que no se rige por el mercado y el marketing, se transformó en el chivo expiatorio. Era mejor sacrificar esta visión ética de la política fundada en la búsqueda del bien común” (ROITMAN ROSENMAN)

1.2. CONTEXTO NACIONAL

En Chile, durante 2011, el Presidente Sebastián Piñera se encontraba en su segundo año de ejercicio como primer mandatario y, a la par de eso, la población nacional comenzaba a hacerse sentir como hacía mucho tiempo no sucedía. Se avecinaba así, uno de los movimientos sociales más significativos -en cuanto a cantidad de adherentes y duración- de la historia del país. Las movilizaciones comenzaron en Punta Arenas, debido al alza en el precio del gas; más tarde se realizarían manifestaciones en Santiago en rechazo al proyecto Hidroaysén. El descontento de los chilenos crecía ante

las decisiones del Gobierno y, como consecuencia de esto, disminuía el apoyo a la gestión del Ejecutivo.

“Los problemas de gestión del gobierno, y también su credibilidad, se fueron agudizando, no solo a propósito de su propia gestión, sino porque los chilenos comenzaron a salir a las calles. Primero como ya indicamos, fueron las manifestaciones del verano en Punta Arenas; luego, las marchas de los ecologistas y ciudadanos que rechazaban el megaproyecto Hidroaysén y que superaron a los 40 mil convocados. Más tarde, las minorías sexuales también ocuparon las calles exigiendo igualdad de derechos; paralelamente, pero con mayor persistencia, las marchas estudiantiles, que casi por una semana- aunque con intervalos- se han sucedido desde el mes de mayo hasta octubre” (GARCÉS)

1.2.1. Antecedentes, 2006 la “Revolución Pingüina”

Para hablar de las movilizaciones estudiantiles ocurridas durante 2011 en nuestro país, debemos tener en consideración un antecedente fundamental: las movilizaciones de estudiantes secundarios ocurridas durante 2006, llamada también “Revolución Pingüina”. Es fundamental resaltar la importancia de estos actores ya que, sería esta misma generación -la de los nacidos durante los últimos años de Dictadura Militar y el proceso de Transición (los supuestos hijos de la democracia)- la que volvería a salir a las calles durante 2011 para exigir la educación como un derecho.

“Sus predecesores, los pingüinos - 15 y 25 años – y líderes de los movimientos ambientalistas y regionalistas que convulsionan hoy a la sociedad chilena - se identifican a sí mismos como la "generación sin miedo, y la "generación "activa", para diferenciarse de sus abuelos y padres, respectivamente. Esta generación al igual que el anterior, se

encuentra unido por experiencias vitales fundantes, los uno de igual modo su resistencia al partidismo que asocian con autoritarismo y menoscabo de la autonomía de los movimientos sociales que protagonizan. Se asocian a la nueva sociedad civil y representan un potencial base de apoyo social para la generación de relevo sobre todo, en el contexto de la reciente ley de inscripción automática a los registros electorales" (DAVIS TOLEDO)

Transcurría el año 2006 y, en Chile, se iniciarían las primeras movilizaciones estudiantiles. Éstas, impugnaban el sistema educativo de mercado vigente en nuestro país y apuntaban a un cambio total en la educación. Para esto, se requería la derogación de la llamada LOCE (Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza), edicto publicado el 10 de marzo de 1990, promulgado por Augusto Pinochet y la Junta de Gobierno unos días antes. Precisamente, el 11 de marzo de 1990, un día después de su publicación, asumiría como Presidente Patricio Aylwin, luego de diecisiete años de dictadura militar. La principal crítica a esta Ley era que, en ella, se le daba prevalencia a la libertad de enseñanza, por sobre el derecho a la educación, lo que permitía que cualquier "sostenedor" particular creara un establecimiento educacional, cimentando así, un "negocio de la educación"

"El conflicto por la educación radica en el cambio de la constitución de 1980 promulgada durante la dictadura, carta magna en su artículo 19 consagra la libertad de enseñanza entendida como, la facultad de lucrar con la educación, como uno de los aspectos más relevantes. Sin embargo, hasta ahora ni la concertación, durante los 20 años que ocupó la presidencia, ni el actual oficialismo han mostrado la intención de modificar ese cuestionable precepto" (MIRA)

El movimiento exigía la derogación de la Ley, solicitando al Estado tomar un rol protagónico en cuanto a la educación, convirtiéndose en garante del derecho a la enseñanza y el acceso a la misma; además de administrar la Educación pública chilena. En su petitorio, los estudiantes demandaban la abolición de la LOCE reclamando, junto con esto, un mayor aporte estatal que permitiera generar una educación inclusiva para todos los estamentos de la sociedad, sin distinciones. Las movilizaciones de 2006 se extendieron a lo largo del territorio nacional, desde abril hasta agosto del mismo año.

Finalmente, el 12 de diciembre, se le presentó a la Presidenta Michelle Bachelet, el Informe final realizado por el Consejo Asesor y, el 10 de abril de 2007, fue enviado a la mandataria, el proyecto que reformaba la Ley Orgánica Constitucional de la Educación.

Más tarde, durante el año 2009, la LOCE fue suplida por la LGE (Ley General de Educación); no obstante aquello, esta nueva disposición no constituía cambios significativos con su predecesora, y no cumplía con las demandas que los estudiantes habían exigido durante las movilizaciones de 2006. Por lo anterior, se hacía inminente el regreso a las calles de los educandos, ya que la llamada “educación de mercado” mantenía su preponderancia en el sistema educativo chileno.

“Lo que debe existir es un cambio de modelo, es decir, la transición desde una noción de democracia considerada como un simple mecanismo de moderación de la desigualdad, a una noción de igualdad, en la que las desigualdades sociales se tornan casi inexistentes. Por lo tanto, este estallido social responde a un reclamo por una nueva noción de democracia igualitaria, siendo fiel expresión de un país que se encuentra enfermo, en el cual el síntoma es la anormalidad política institucional y cuya cura es el cambio constitucional” (MIRA)

1.2.2. Revolución Estudiantil 2011

En abril de 2011, se realizan las primeras convocatorias y llamados a marchas por parte de la CONFECH (Confederación de Estudiantes de Chile). La disconformidad ante las propuestas del Gobierno para dar solución a las demandas que abrazaron las movilizaciones de los años anteriores; sumado a problemas de financiamiento, irregularidades en la entrega de becas y TNE (Tarjeta Nacional del Estudiante), motivaban a los estudiantes a salir nuevamente a las calles. La problemática de la educación en Chile nuevamente estaba en la agenda nacional, y el movimiento estudiantil reclamaba, cada vez con más fuerza, una solución pronta a lo solicitado, aglutinando cada vez a más estamentos, que se unían a la causa de los estudiantes bajo la misma bandera, y con una consigna única, que se repetiría durante ese año con una amplificación pocas veces vista en nuestro país: *Por una educación Pública, Gratuita, y de Calidad.*

A los pocos meses, no sólo eran los estudiantes universitarios los que marchaban en las calles. La fuerza que había tomado la necesidad de un cambio estructural en la educación, hizo que se sumaran a las demandas

la CONES (Coordinadora Nacional de Estudiantes Secundarios); y la ACES (Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios). Por primera vez en la historia de los movimientos estudiantiles, los *pingüinos* pertenecientes a colegios privados hicieron eco de los emplazamientos por una mejor educación y se unieron de forma activa, al igual que alumnos de centros de formación técnica, institutos profesionales, universidades privadas, trabajadores (CUT), Colegio de Profesores, y la Agrupación de Empleados Fiscales (ANEF). Lo anterior, produjo que se originara uno de los movimientos sociales más importante en la historia de nuestro país.

“Hoy en día, creemos que el gobierno de los empresarios busca poner el broche de oro a la privatización total de la educación superior, sellando definitivamente la obra que iniciaron desde las sombras en los años ochenta. La designación de Harald Beyer y Álvaro Saieh en nuestro Consejo Universitario, dos grandes defensores del modelo de mercado y el actual presupuesto nacional en el área de la educación superior son dos grandes indicativos de aquello. Son medidas que nos muestran nítidamente que el gobierno se apresta a poner en marcha una agenda privatizadora a gran escala y que, por lo tanto, el año 2011 será estratégico en su implementación.

Esta será una batalla importante que enfrentará nuestro sector el próximo año, para dar respuesta a este desafío debemos desplegar un movimiento que escape a tan solo los estudiantes, necesitaremos de los académicos, los trabajadores, las autoridades universitarias, todos juntos en las calles exigiendo que el Estado cumpla con sus Universidades, que el Estado cumpla con la educación superior pública de nuestro país.

Pero el problema no pasa tan solo por exigirle al Estado lo que a nuestras Universidades le debe, sino que también debemos mirarnos con visión autocrítica y preguntarnos qué es lo que como Universidad le estamos entregando a nuestro pueblo” (VALLEJO DOWLING)

Junto a las demandas estudiantiles, los espacios públicos comenzaron a ser tomados por las distintas agrupaciones territoriales para

discutir sobre el país en el cual querían vivir, por lo que la educación fue sólo la punta del Iceberg:

“El malestar de Chile se anudó en el problema de la educación como símbolo de un descontento con las precariedades de los sujetos frente al <sistema>. La educación se politizó e hizo sentido respecto al sistema financiero, respecto a los abusos del empresariado y la clase política, respecto a las propias dificultades de existencia. La voluntad transformadora se consagró porque encontró una zona de visibilidad, como es la educación” (MAYOL MIRANDA y AZÓCAR ROSENKRANZ)

Con este contexto, la repercusión de los medios de comunicación, así como las redes sociales ocuparon roles fundamentales en el malestar colectivo. Las nuevas plataformas como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* y *Whatsapp*, son fuentes de información instantánea sobre lo que ocurre en el mundo, así como también, se convierten en medios de organización y difusión de diferentes agrupaciones o colectivos. El ciberespacio de las redes sociales se articula por las nuevas generaciones como un espacio de democracia y organización, mayoritariamente para actividades que apoyarían las demandas estudiantiles: convocatorias a marchas; paralización de actividades; concentraciones; o los llamados *Flashmobs* por la educación.

Mientras las redes sociales se articulaban como un lugar de discusión, información y organización para hacerle frente al acontecer nacional, los medios de comunicación masivos y, más puntualmente la televisión y los canales de noticias, se articulaban desde el lugar de

propagación del miedo, el vandalismo y el caos producido por el movimiento social.

“La inmensa mayoría de los medios de comunicación, básicamente la televisión chilena, hizo mucho hincapié en las imágenes de violencia que hubo durante las protestas, dando la impresión que existió mucha más violencia de la que realmente se había generado. Mostraban encapuchados, los carros lanzando agua contra los manifestantes, etc., pero por lo general no mostraban o daban mayor hincapié, por ejemplo, en cómo los jóvenes estaban vestidos simulando ser carabineros pero con uniformes de cartón, o toda la creatividad de las manifestaciones estudiantiles, de los jóvenes en las calles, situación que criminalizó al movimiento, entendiéndose también como se trataba de cambiar el eje de discusión” (MIRA)

El impacto que los medios de comunicación generaban en el movimiento estudiantil era evidente, tanto así que la noticia de una tragedia de alto impacto en los medios de comunicación marcaría el declive decisivo y posterior término de las movilizaciones estudiantiles: la tragedia de Juan Fernández ocurrida el 2 de septiembre del 2011, que enlutó al país y volviéndola una “comunidad del dolor”, postergando cualquier indicio de movilización, a un segundo plano.

“La regresión a la comunidad del dolor, forma básica de comunidad carente de politización y en cuyo seno hay encuentro fraterno por la disyuntiva vida/muerte, pero no problematización de la dualidad bienestar/malestar, ni menos politización sobre cómo evitar o generar uno u otro. Esta tragedia involucró una ruptura en el flujo de acumulación de energía y del poder simbólico del movimiento social de los estudiantes.” (MAYOL MIRANDA y AZÓCAR ROSENKRANZ)

En septiembre de ese año, el Presidente Piñera convoca a una mesa de diálogo que integraría junto a la CONFECH, el CRUCH, la CONES, y el Consejo de Profesores. Durante esta instancia de diálogo, se inicia un proceso de propuestas y contrapropuestas, en el cual los estudiantes exigen garantías mínimas para comenzar las conversaciones. Dicho proceso se extiende, ya que el Ministro de Educación de la época, Felipe Bulnes, se niega a ofrecer algunas de las garantías demandadas por los estudiantes. Como consecuencia de esto, el diálogo se rompe, por lo que nuevamente se hacen sentir las manifestaciones, muchos liceos en toma son desalojados, los estudiantes convocan nuevas marchas y concentraciones; sin embargo, el largo tiempo transcurrido desde el comienzo de las movilizaciones, y la represión constante con la que respondía el Gobierno, habían desgastado el movimiento. Hacia octubre, se reanudarían las conversaciones con el ministro.

1.2.3. Ministerio de Cultura

Al asumir Sebastián Piñera como primer mandatario en marzo de 2010, jura como Ministro de Cultura, el actor Luciano Cruz-Coke. Las principales preocupaciones del nuevo jefe de la cartera fueron: la restauración de edificios patrimoniales que habían sido afectados durante el terremoto que afectó al país el 27 de febrero del mismo año; el ordenamiento financiero del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA); y superar los problemas que presentaban las plataformas digitales de postulación a las

diferentes líneas de financiamiento que ofrece el FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes).

Cruz-Coke trabaja en la elaboración de un nuevo plan de políticas culturales para el período 2011-2016, propuesta que es entregada al Presidente el día 24 de noviembre de 2011. El documento consignaba catorce objetivos, que se planteaban como bases centrales para el trabajo que se pretendía desarrollar, los cuales mencionamos a continuación:

- 1.- Fortalecer la creación artística cultural
- 2.-Visibilizar y fomentar las industrias culturales como motor de desarrollo
- 3.-Fortalecer y actualizar las normativas relacionadas con el arte y la cultura
- 4.- Contribuir a instalar los bienes y servicio artístico culturales en el escenario internacional
- 5.-Fortalecer el reconocimiento de los derechos de autor
- 6.- Promover la creación cultural vinculada a plataformas digitales a través de las nuevas tecnologías de la comunicación
- 7.-Promover el acceso y la participación de la comunidad en iniciativas artístico culturales
- 8.-Generar acceso a una oferta artístico cultural.
- 9.-Promover la formación de hábitos de consumo artístico- culturales en la comunidad

10.-Potenciar y promover el rol de los agentes culturales en la creación y difusión de las artes y la cultura.

11.- Promover el intercambio de contenidos culturales a través de las nuevas tecnologías de la comunicación

12.- Contribuir a que se valore y resguarde el patrimonio cultural material.

13.- Contribuir a que se valore y resguarde el patrimonio inmaterial

14.- Contribuir a fomentar el turismo cultural respetando la diversidad y la conservación del patrimonio cultural de la nación¹.

Desde distintos sectores políticos y sociales, se reconoció la labor de Cruz-Coke en cuanto a los principales ejes de su gestión, los que, como mencionamos anteriormente, se enfocaban en la reconstrucción del patrimonio afectado por el terremoto de febrero de 2010, y el ordenamiento financiero del CNCA. No obstante aquello, diversas agrupaciones estrechamente ligadas al arte, en entrevistas con la radio Universidad de Chile, criticaron la labor del Ministro.

Bárbara Negrón, quien en ese entonces era la directora del Observatorio de Políticas Culturales, indicó que la propuesta del ministro “no alcanza a ser algo concreto” y detalló que las reformas que se pretendían hacer en cuanto a la Ley de Monumentos Nacionales, no alcanzaban a

¹ Catorce puntos fundamentales de las Políticas Culturales 2011-2016, entregadas por el Ministro Luciano Cruz-Coke. Revisadas en <http://www.cultura.gob.cl/ministra/cruz-coke-politicas-culturales-2011-2016/> el 24 de septiembre de 2017.

satisfacer las necesidades reales que existían, por lo que relativizaban el “supuesto” avance en políticas culturales.

Por su parte, el Director del Centro Cultural Estación Mapocho, Arturo Navarro, indicó que Cruz-Coke había privilegiado su carrera política por sobre su rol de Ministro de Cultura, razón que lo hacía ausentarse y distanciarse de los temas relevantes, como las crisis en las salas de teatro y las críticas al Museo de la Memoria.

“Se presenta un proyecto (que crea el ministro) claramente con el afán de cumplir el plazo antes del 21 de mayo, para decir que se presentó, y ese proyecto se olvida, se deposita en el parlamento y queda ahí. Ni siquiera se ha discutido. Tenemos un caso bien insólito, un proyecto presentado sin una persona que lo promueva”²

Mientras tanto, el columnista y editor Marco Antonio Coloma, indicó que la gestión del Ministro era insuficiente, ya que no lograba superar la dependencia que FONDART ha generado en el mundo de las artes; haciendo hincapié en que las estrategias para superar esta barrera y crear nuevas políticas culturales fueron insuficiente.

En definitiva, lo que nos dejó la gestión de Cruz-Coke, podríamos denominarlo como un “proyecto huacho”; la idea de fomentar la cultura y las artes para crear un “hábito de consumo” en cuanto a estas mismas fue deficiente, lo que se vería reflejado en las crisis que posteriormente sufrieron

² Extracto de entrevista al Director del Centro Cultural Estación Mapocho, Arturo Navarro, publicada el sábado 8 de junio de 2013. Revisada en <http://radio.uchile.cl/2013/06/08/que-es-lo-que-deja-luciano-cruz-coke-al-mundo-de-la-cultura/> el día 28 de octubre de 2017.

algunas salas de teatro del país, obligándolas a cerrar sus puertas, luego de no poder generar las condiciones para auto sustentarse.

La siguiente tabla nos muestra cómo ha cambiado el panorama entre los periodos 2011-2015 en lo que dice relación con los espectadores asistentes a espectáculos de artes escénicas.

TABLA 13.20: NÚMERO DE ASISTENTES A ESPECTÁCULOS DE ARTES ESCÉNICAS, ENTRADA GRATUITA Y PAGADA, POR TIPO DE ESPECTÁCULOS. 2011/2015³

		ASISTENTES ENTRADA GRATUITA Y PAGADA						
		TIPO DE ESPECTÁCULO						
Año	Total	Teatro infantil	Teatro adulto	Ballet	Danza moderna y/o contemporánea	Danza regional o folclórica	Ópera	Circo
2011	3.062.963	796.770	988.209	164.850	207.972	543.000	107.083	255.079
2012	3.081.028	598.956	1.116.125	216.030	272.521	517.642	113.467	246.287
2013	3.111.027	688.239	942.664	208.930	251.679	675.884	81.222	262.409
2014	3.195.403	594.487	984.968	211.801	340.499	569.299	108.916	385.433
2015	3.010.713	704.902	927.770	193.627	289.350	509.938	99.206	285.920

Si bien la tabla grafica un pequeño aumento en los asistentes a espectáculos escénicos durante los primeros tramos, esto no ha significado cambios sustanciales en cuanto a los espectadores, e incluso el último tramo

³ Los datos refieren, exclusivamente, al movimiento registrado por los teatros, centros culturales y similares que respondieron la encuesta INE, declarando haber presentado espectáculos de artes escénicas, por lo menos, una vez en el año.
FUENTE: Encuesta de Espectáculos Públicos (INE).

2014-2015 ha experimentado una caída significativa en la cantidad de espectadores, lo que demuestra que el plan de trabajo que presentó el Ministro no significó un cambio progresivo, sino más bien, un estancamiento en el flujo de público.

1.2.4. Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

Para el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH), el movimiento estudiantil de 2011, llegó en un momento en que existían importantes conflictos internos. Desde el año anterior (2010), los estudiantes demandaban la reformulación de la malla curricular y la definición de un perfil de ingreso y egreso, acorde con los saberes y herramientas que la Universidad debía proporcionar y que el medio teatral necesitaba ya que, hasta ese entonces, se carecía de un perfil de ingreso y egreso; y la malla curricular de la mención en Actuación Teatral, estaba cada vez más obsoleta, produciendo una indefinición respecto a los contenidos que se debían impartir en cada año, quedando al arbitrio de autoridades y profesores las materias entregadas.

En este proceso, que proponía la revisión y el replanteamiento del Departamento, tanto académicos como autoridades fueron puestos en tela de juicio por los estudiantes. Se consideró por parte de estos últimos que, en la gestión de los principales cargos directivos de la escuela de teatro, existían irregularidades administrativas importantes, por lo que se solicitó la

renuncia del Director José Pineda. Como medida de presión, los estudiantes comenzaron una serie de jornadas en las que se paralizaron las actividades curriculares normales las que, finalmente, culminarían con la renuncia de Pineda luego de doce años a la cabeza del DETUCH. Junto con Pineda, renunciaron a sus cargos el Subdirector del Departamento, El Coordinador Académico y los Jefes de Carrera, tanto de Actuación como de Diseño Teatral.

Se estableció entonces una comisión interna para hacerse cargo de los destinos del Departamento hasta que se llamase a nuevas elecciones. Esta comitiva estaba conformada por los académicos: Alexis Moreno, Alejandra De la Sotta de la mención de Actuación Teatral; y German Droghetti y María Teresa Lobos de la mención de Diseño Teatral. Esta comisión transitoria se fijó la tarea de comenzar una reestructuración departamental, y reestablecer el orden administrativo, junto con transparentar y generar estrategias para hacerle frente al déficit financiero que arrastraba el espacio universitario.

Sin embargo, la labor de la Comisión Transitoria quedaría truncada, luego de que se ordenara, desde Decanato, la realización de elecciones de Director del DETUCH en diciembre de 2010, para el período 2011-2012. En dicha instancia, resultó electo el académico Abel Carrizo-Muñoz, por lo que el proceso de reformulación que había comenzado en 2010, se vería obstruido por la nueva Dirección. Carrizo-Muñoz ya se había desempeñado

como Director del Departamento en dos períodos durante los años noventa y, durante ese ejercicio del cargo, había sido duramente criticado por su gestión, por lo que su nueva elección sembraba un manto de gran desconfianza en todo el estamento estudiantil.

Hacia fines de mayo las movilizaciones estudiantiles habían provocado que gran parte de la Universidad de Chile a detener sus clases.. Al interior de la Escuela de Teatro se hicieron habituales las jornadas reflexivas, las asambleas informativas y la asistencia a las distintas marchas convocadas por la FECH y la CONFECH.

“La generación de los noventa, que es la que nos tocó a nosotros, es una generación de muchos ayeres, de muchos pasados gloriosos de revoluciones y también terribles dictaduras, venimos de un pasado de batallas, de historias épicas de las cuales nosotros no participamos, y nos desenvolvemos en un mundo que ha estado siempre medio carente de conflicto, medio superficial, donde evidentemente todo está mal, pero nada está mal. Para mí fue la posibilidad de tener esa pequeña lucha romántica, que me parece casi imprescindible para el desarrollo de un ser humano, como tener un momento de organizarse y encontrarse por un ideal, no fue meterse en la selva a matar gente, pero para mí fue un momento culmine de revolución. Fue fundacional en el sentido ideológico.” (FALCÓN BIANCHI)

Los estudiantes del DETUCH, de ambas menciones, se reunían en asambleas periódicas y, si bien la concurrencia no era la óptima, de estas asambleas surgieron una serie de reflexiones que llevaron a los estudiantes a replantearse la manera en la que se hacían partícipes de la misma Universidad y del acontecer del país, surgiendo la necesidad de remover y

de generar cambios reales en la sociedad. Surgieron, junto con esto, una serie de dudas muy atinentes al contexto del Departamento y a quienes lo conformaban. ¿Qué significa ser un Actor/Licenciado en Artes formado en la Universidad de Chile?; ¿cómo podemos generar vínculos entre nuestro quehacer y las distintas esferas de la sociedad?; ¿realmente el arte puede ser un agente de cambio social?; ¿cómo?:

“Yo creo que me marcó profundamente el 2011, porque me llevo a un extremo del sentido de lo que estoy estudiando, ¿tiene sentido lo que estoy estudiando? El 2011 lo pude poner a prueba porque las condiciones cambiaron y tuvimos que probarnos a nosotros mismos si es que lo que hacíamos era capaz de despertar a la gente, para mí si el arte no tiene conversación directa con las otras esferas de la sociedad no tiene sentido (...) el 2011 es un año donde se cae la universidad y me doy cuenta que el teatro hay que hacerlo así nomás con los amigos, en las buenas y en las malas, a pulso y, esos son los grandes valores que he mantenido hasta el día de hoy y los que me siguen hermanando con personas. El compromiso del hacer teatro no te lo enseña la escuela, para mí la escuela se derrumbó, se reventó la burbuja y apareció lo más bonito, lo más frágil y lo más pobre del teatro, el teatro más precario de verdad”
(BERRÍOS INOSTROZA)

En las asambleas, se generaban discusiones, y de las discusiones, emanaban propuestas para teñir las habituales marchas y darles un cariz distinto. En una de tantas reuniones, en la sala Enrique Noisvander del DETUCH, surgió desde algunos estudiantes, una performance que fue denominada *1.800 horas por la Educación*. Esta acción, consistía en trotar alrededor del Palacio La Moneda durante 1.800 horas sin parar con una bandera que llevaba la consigna “Educación gratuita, Ahora”. La iniciativa fue un éxito a nivel de convocatoria, trotaron más de 70.000 personas y el

evento fue cubierto por diversos medios de comunicación masivos y alternativos; y descrito como una hazaña por parte de los estudiantes.

“Fue un año donde se canalizó mucha energía de muchas maneras, hubo mucha rabia, y no solamente del movimiento estudiantil, sino que de la sociedad entera. Salió a la luz una problemática social importante como lo es el tema de la educación y lo más relevante es que salió a la luz el poder de la gente, el poder del pueblo, la necesidad de manifestarse, de decir algo, porque tenemos cosas que aportar, tenemos cosas que pensar. La gente estaba discutiendo en la calle con sus familias, con sus vecinos, el tema de la educación y nosotros como estudiantes y como artistas primerizos definitivamente esas discusiones y conversaciones se tradujeron en nuestro quehacer teatral, hubo sugerencias de intervenciones en el espacio público, espectáculos teatrales, éramos un grupo que se movilizó bastante, éramos un grupo muy fértil y que yo creo que marcó mucho la carrera de los que participamos ese año, por algo el CEETUCH se mantiene hasta el año 2016. Porque si nos ponemos a pensar si esa discusión que, si bien era a nivel social, y de la que éramos parte ha logrado sostenerse a través del tiempo, creo que el CEETUCH es la representación de esa discusión y de cuan relevante podíamos ser nosotros como artistas teatrales en un contexto social complejo” (GILABERT VICENCIO)

Este contexto propicio que un grupo de estudiantes decidiese generar un proyecto artístico que bautizaron como *La Gran Obra*; esta iniciativa tenía como propósito utilizar el oficio teatral como un arma de lucha. El trabajo que comenzaba debía ser multitudinario, propender a crear grandes espectáculos callejeros que llevaran el teatro donde habitualmente no llega y, lo más importante, es que debía ser un arma de lucha que permitiera la posibilidad de un cambio, que presentara el paisaje de incomodidad respecto de una situación, y que removiera en el espectador la necesidad de la dignidad.

“Efectivamente, tengo un recuerdo bien claro de cómo fue, cómo sucedió la situación, el año 2011 fue un año complejo en muchos sentidos, y en términos del impacto académico y docente era duro, entonces estábamos en paro, los estudiantes habían partido con un paro indefinido al que se fueron sumando posteriormente los profesores, aun cuando no todos estaban de acuerdo en la estrategia, pero el paro comenzó de una u otra manera a ser tensionante a propósito del tiempo que llevaba, ósea, ya no era un mes o dos meses, empezaba a ser varios meses, y lo que se veía era una cosa que no tenía retorno (..)”
(BARRÍA JARA)

CAPÍTULO II

EL ORIGEN DEL CEETUCH⁴: LA GRAN OBRA

2.1. EL PRIMER ENCUENTRO

El grupo, que conformaría el proyecto de *La Gran Obra*, se formó durante 2011, en un momento en que las movilizaciones estudiantiles habían llegado a un apogeo, en cuanto a convocatoria y presencia en los medios. En el Departamento de Teatro, el tiempo transcurría y, tanto funcionarios, como estudiantes y profesores, se veían, aún sin quererlo, involucrados en esta movilización. La paralización de actividades enteraba ya un par de meses y no había señal de retorno, discutiendo, inclusive, la posibilidad de perder el año académico si la movilización lo requería. Los profesores veían que el año avanzaba y la situación se mantenía tensionándose cada vez más; la pérdida de clases comenzó a generar disputas dentro de la sede de Morandé 750, tanto en el estamento estudiantil como en los docentes, quienes buscaban las estrategias para recuperar el año.

Nació entonces, como hacíamos mención en las páginas anteriores, desde el DETUC, la performance ciudadana *1.800 horas por la Educación*, como un modo de continuar con la “resistencia estudiantil”, que trataba de

⁴ CEETUCH: Compañía de Estudiantes y Egresados de Teatro de la Universidad de Chile.

ser doblegada por los distintos Ministros de Educación que ocuparon el cargo durante ese año.

Sergio Gilabert fue uno de los estudiantes de la época, que fue parte de la iniciativa de las *1.800 horas por la Educación* y, luego, de la CEETUCH.

Respecto a la primera iniciativa, señala:

“Fue la necesidad de darle un vuelco al tema de las movilizaciones, lo que más estaba en boga en esos momentos era cambiar las formas, por lo mismo salió las *1.800 horas por la Educación*, porque era una nueva forma de marchar, que era pacífica, que tenía una extensión importante en el tiempo, duró dos meses y medio”
(GILABERT VICENCIO)

El trabajo creativo y el foco de atención estaban puestos en la calle; desde los estudiantes emanaban distintas propuestas apuntaban a masificar y visualizar sus demandas ante la ciudadanía y el Gobierno. Existía la necesidad imperante de abrazar el objetivo por el que se había trabajado durante tanto tiempo. Dentro del Departamento de Teatro comienzan a surgir nuevas propuestas que se suman a la performance de las *1.800 horas por la educación* con el fin de aportar al movimiento.

“Empezó a aparecer otra idea en ese mismo momento, que era que el paro adquiriera también una condición disciplinaria, que no fuera simplemente un paro más, sino, que en ese paro, empezaran a jugarse otros tipos de estrategias, ya se veía desde el primer semestre, más cerca de agosto, de que ya se había visto un cambio, un giro respecto a los modos de manifestación de parte de los estudiantes, entonces yo recuerdo que en algún momento, en alguna de esas asambleas surgió la idea general de que sería interesante que desde acá empezara a haber una organización que tuviera que ver con el trabajo del teatro, y

es así entonces, que de repente a un grupo de estudiantes se les ocurre empezar a armar esta idea” (BARRÍA JARA)

La iniciativa *1.800 horas por la educación*, ocupó un lugar importante para que los estudiantes mantuviesen la paralización de actividades curriculares. En sus inicios, pensar en correr alrededor del Palacio de Gobierno durante tanto tiempo y sin parar podría haber sido catalogado como una locura, tanto para los estudiantes como para las personas que transitaban, o trabajaban por el sector. Era una misión casi imposible. Casi tan imposible como conseguir que se lograra la gratuidad en la educación. Esta manifestación cumplió un papel clave en las movilizaciones, pues si bien se nació de un grupo de estudiantes de Actuación de la Universidad de Chile, se convirtió en un movimiento ciudadano, que logró crear, naturalmente, una organización de la cual cualquier persona podía ser parte. Esto mismo dio pie a la creación de distintos grupos de personas que se organizaban para seguir contribuyendo a la movilización.

“A mediados de Julio cuando ya estaba instalada la performance de las 1800 horas, las mismas personas de la escuela con las que habíamos participado en esta instancia empezamos a pensar de qué manera podíamos contribuir al movimiento ciudadano desde nuestra propia disciplina, desde el teatro. Estar en paro conllevó a una necesidad de repensar la manera en la que hacíamos y construíamos arte. Bajo esa mirada es que decidimos crear una compañía, un proyecto, un espectáculo que pudiésemos itinerar y mostrar en distintos espacios.” (GILBERT VICENCIO)

A lo que Berríos agrega:

“Fue en una asamblea. Llevábamos por lo menos 3 meses en paro, ya se estaban corriendo las 1800 hrs. Discutiendo en una asamblea sobre qué hacer, siempre se

renovaban las ideas. Nosotros recién estábamos en segundo año, estábamos bien prendidos y queríamos hacer teatro, yo por lo menos quería hacer teatro y llevábamos meses sin hacerlo, así que levante la mano y lancé una idea al aire, dije: porque no hacemos una obra grande entre todos los que estamos aquí, una obra en la que participemos todos y que contenga lo que queremos decir (...) de repente la gente prendió y se anotó en una pizarra. Me acuerdo que en esa asamblea estaba la Magaly, el Barría, había profesores. Me acerqué al Barría y le pregunté qué obra conocía que hablara un poco de lo que estaba ocurriendo, entonces se acercó la Magaly y me dijo La canción rota, ustedes tienen que hacer la canción rota, y yo quiero actuar. Todo eso sucedió en una misma asamblea. Lo que se acordó fue que al otro día nos juntaríamos los que se anotaron en el patio para partir el proyecto, ese mismo día fui a buscar el texto a la biblioteca, lo revise y lo lleve al ensayo.” (BERRÍOS INOSTROZA)

2.2. ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ: LA CANCIÓN ROTA

“(..) apareció la idea de trabajar sobre un autor chileno, y una obra muy particular que era precisamente “la canción rota”. El año anterior había dado un coloquio sobre Antonio Acevedo Hernández y creo que ese año se cumplían los 50 años de la muerte de Acevedo Hernández. En ese sentido pensé en la canción rota y apareció, conversamos con la Magaly y con los estudiantes de que sería una buena idea que fuera un autor chileno, un autor poco trabajado y que fuera una obra tan radical como esa, porque de alguna u otra manera generaba una perspectiva histórica, es decir, una perspectiva histórica de la lucha en el sentido de entender que lo que se estaba peleando ahora no era una cosa inédita, sino que había ocurrido antes en la historia de Chile e independientemente de que eso hubiera fracasado o no fracasado, porque yo nunca he leído la historia como fracaso en ese aspecto, era importante de que de alguna u otra manera esta locura que había en el presente se pudiera pensar también en esa ligazón histórica (...) Lo que conversábamos en ese tiempo con la Magaly era que no era la urgencia de hacer la obra tal cual, porque la obra obviamente tenía límites, límites estéticos, epocales, pero era un material sobre el que poder trabajar, entonces era poder levantar la figura de Antonio Acevedo Hernández como una figura muy relevante de nuestra historia, hablando sobre una situación muy relevante que podría ser una buena metáfora sobre la situación que estaba ocurriendo.” (BARRÍA JARA)

La idea de hacer *La canción rota*, del dramaturgo nacional Antonio Acevedo Hernández, surge desde los académicos Mauricio Barria y Magaly Mugercia. Una vez hecho el anuncio del proyecto *La Gran Obra*, durante la asamblea, Matías Berríos Inostroza acude a estos profesores con el fin de que pudiesen guiarlo en cuanto a la elección de un texto pertinente, que sirviera para hablar sobre lo que sucedía en ese momento con el movimiento ciudadano que se había formado. Los profesores de inmediato sugieren *La canción rota*, una obra poco conocida para todo el grupo hasta ese entonces. Berríos Inostroza, el primero en leerla, comenta respecto a este primer acercamiento:

“La obra me impactó desde que la leí, porque era del 1900 y hablaba de una injusticia y tematizaba sobre la organización, también hablaba sobre la educación como un ejemplo de organización. El personaje principal fundaba una escuela en el campo, eso era revolucionario, que el personaje que venía llegando de la ciudad fundara una escuela en el campo, era revolucionario, para el campo educarse era revolucionario. Esa idea que estaba en la obra era muy potente y estaba escrita hace muchos años. Nosotros estábamos movilizados por la educación, pensando que la educación tenía que renovarse y tenía que ser una oportunidad para cambiar las cosas, el educarse debiese ser revolucionario, además la obra tenía un final abierto y catastrófico de revolución, terminaba en llamas todo el campo, yo siento que ahí estaban las energías y las ganas de todos, las ganas más inconscientes de quemar todo. La obra en sí contenía muchas cosas que desde que la leímos fueron clave” (BERRÍOS INOSTROZA)

Ese texto dramático era justo lo que necesitaba el grupo: una obra poco conocida y de la cual no existían muchos registros de montajes anteriores; que tenía gran cantidad de personajes; además de una temática pertinente y que permitía un tratamiento artístico que se ajustaba idealmente al proyecto

que se estaba pensando. En este plano, Sergio Gilabert, señala: “Mauricio (Barría), nos sugirió esta obra; la revisamos y era justo lo que necesitábamos, no tuvimos la necesidad de buscar algo más, *La canción rota* apareció en nosotros.” (GILABERT VICENCIO)

Luego de una primera lectura Matías Berríos propone la obra al grupo el que, después de leerla, acepta la propuesta. Todos encontraron en este texto, la esencia de una lucha que se había dado desde hace mucho tiempo en diferentes contextos históricos. Una vez elegida la obra, comienza el trabajo dramático, proceso en el cual participó todo el grupo y fue asesorado por el propio Barría. La tarea de la adaptación del texto, en primera instancia, consistía, principalmente, en cortar el texto para disminuir la duración del montaje y lograr enfocarse en las temáticas que al grupo le interesaba abordar:

“La obra tenía todo un contexto católico y una rama folclórica, pero como a nosotros estábamos conectados con la educación y la revolución, fue muy fácil cortarlo porque lo que nos interesaba de esa obra fue lo que nos llamó a la obra, entonces lo que sobraba era evidente, nos costaba más dejar de lado ciertas historias entretenidas de los personajes, pero mientras montábamos la obra nos parecía cada vez más coherente que sobre lo que había que tematizar era sobre la capacidad de organizarse y sobre el rol de la educación en una revolución, era muy evidente, para mí fue muy directo no hubo tanta vuelta, fue más visceral la conexión. Hubo más corazón en ese corte.” (BERRÍOS INOSTROZA)

Es desde la lectura y montaje de este texto que nace otro de los postulados de la CEETUCH, el cual consistía en repensar y reivindicar aquellos autores nacionales que en una primera instancia, intentaron plasmar las problemáticas sociales en sus obras, como lo fueron Antonio Acevedo Hernández e Isidora Aguirre, por nombrar algunos.

Si bien, el trabajo dramático en un principio se llevó a cabo en conjunto con profesores del DETUCH, no se logró desarrollar un vínculo concreto y con el tiempo esta alianza se diluyó, hasta desaparecer por completo. Otro de los integrantes de la agrupación, Víctor Valenzuela, lamenta esta situación:

“Creo que esa colaboración con los profesores fue muy buena, pero quedo como por debajo, siento que quedo en algo formal, pero igual tuvo una trascendencia como comunidad universitaria, profesores que transmiten lecturas a los estudiantes y cómo estos se hacen cargo, creo que es algo bello y que nos habla también de una institución viva. Siento que finalmente el trabajo quedó muy de los estudiantes. Creo que se pueden hacer colaboraciones desinteresadas de los estamentos, eso habría que revisar”
(VALENZUELA VALENZUELA)

Aunque, desde un principio se invitó a quien quisiera participar de este proyecto independiente del estamento al que perteneciera, el primer contacto entre el grupo de estudiantes y docentes fue a través del trabajo dramático; este trabajo en conjunto es el primer antecedente que se sienta para la fundación de una compañía que pudiese vincular al espacio departamental y sus estudiantes de una manera más transversal, es decir,

en un trabajo escénico fuera de los marcos universitarios de la sala de clases.

2.3. “HAGAMOS UNA OBRA EN DOS SEMANAS”

El grupo que realizaría la *La gran obra*, estaba conformado por alrededor de veinticinco personas. En las primeras reuniones se plantean los objetivos de esta obra y del proyecto: en primer lugar, llevar a escena la problemática de la educación; por otro lado, llegar con este trabajo a lugares menos céntricos donde, habitualmente, el teatro no llega. Sin embargo, en estas sesiones también se plantea el objetivo de montar esta obra en dos semanas. La efervescencia que el movimiento estudiantil producía era total, pero también la indeterminación del devenir de las movilizaciones, produjo en el grupo el ánimo de salir rápidamente a la calle a manifestarse en apoyo a las demandas, antes que las energías decayeran.

“Veíamos que el movimiento estaba en su mayor auge, estaba a punto de explotar y nosotros queríamos compartir esa manifestación pronto, no sabíamos cuánto iba a durar el movimiento, uno nunca sabe cuánto pueden durar estos procesos, se podía acabar en una semana, o durar un año. Era la urgencia de salir porque en ese momento todo estaba pasando afuera, no había nada dentro de la universidad, los colegios estaban tomados, estaba ocurriendo lo de las *1.800 horas* que también era una manifestación constante e importante, y nosotros pensábamos: Tenemos que salir ahora.” (GODOY HERNÁNDEZ)

En un momento donde la urgencia de expresar y de salir a manifestarse a las calles eran motivos fundamentales, surgen intrínsecamente dudas

acerca del quehacer teatral y del cómo lograr ese objetivo que se había propuesto. Se pensaba que, si se volcaban todas las energías al montaje de este texto y, que fuese esta labor la que tomara una parte importante del día, en la cual todos aportaran desde sus diversos conocimientos, era posible llegar a la meta propuesta

“Poder trabajar ocho horas diarias en un espectáculo parece para nosotros inconcebible, pero si podemos trabajar dos semanas durante ocho horas diarias, como cualquier oficinista en su pega, probablemente nos acerquemos mucho a un proceso de creación de dos meses. Yo creo que apelamos a la urgencia y en poder tomarnos de verdad ese espacio como nuestro espacio de trabajo, entender que ese iba a ser nuestro trabajo en ese minuto, iban a estar sucediendo cosas en la calle súper importantes, pero nosotros íbamos a estar en ese minuto ensayando de cabeza un espectáculo que nosotros también consideramos que iba a ser un aporte para la movilización” (GILBERT VICENCIO)

Finalmente, este proceso comenzó a principios de agosto y el espectáculo se estrenó a fines de octubre lo que significó 3 meses de ensayos, realización de escenografía, vestuarios y utilería. Las complicaciones comenzaron a aparecer en el camino ya que, dentro del grupo, no existía mucha experiencia en el montaje de este tipo de espectáculos. No se pensaba aún en el concepto de un “productor” para gestionar el trabajo, y la precariedad era total. El diseño escenográfico estuvo a cargo de Nicole Sánchez, estudiante de la mención de Diseño Teatral, quien se las ingeniaba para construir con materiales que los mismos actores, traían desde la calle o sus hogares. Los vestuarios eran muy básicos y característicos, y estuvieron a cargo de las estudiantes Mercedes

Castillo y Gabriela Torrejón, quienes completaron el primer equipo de Diseño de la Compañía.

Como ya se mencionó antes, muchos de los integrantes de este proyecto se enfrentaban por primera vez a las dificultades y exigencias de lo que significaba la creación de un espectáculo teatral; de hecho, la mayoría de quienes formaron el proyecto, eran estudiantes de Primer y Segundo año de la carrera por lo que, la poca experiencia, los llevó a un trabajo que se basaría en la intuición. En este contexto, el apoyo de algunos académicos, como lo fueron Hiranio Chávez en las coreografías, Mauricio Barría y Magaly Muguercia en el aspecto dramaturgico, y Ana Harcha, quien enseñaba acerca de la tradición del teatro callejero, fueron fundamentales para la materialización de este montaje. Sumado a lo anterior, la heterogeneidad del conjunto permitió que los diferentes conocimientos se complementaran para llevar a cabo esta idea; así, los estudiantes más antiguos podían guiar a los más noveles, facilitando, de esta forma, una retroalimentación y un intercambio de conocimientos que finalmente se verían plasmados en este trabajo callejero.

2.4. TRABAJO DESDE LA INTUICIÓN

El trabajo estaba enfocado en hacer una obra que saliera de las cuatro paredes de una sala de teatro y ocupara el espacio público. Hacer una obra de teatro, con la cual la gente pudiese reunirse, entretenerse y reflexionar.

Imperaba la necesidad de salir a la calle, encontrarse con la ciudadanía en un espacio que le pertenecía y, junto con esto, pensar y dialogar acerca de problemáticas de las cuales todos eran parte en esa contingencia. Esta reflexión, se constituyó como el primer impulso que el grupo comienza a crear.

Debemos tener en consideración que, el nuestro, es un país que tiene una tradición de teatro de calle importante, reconocido, incluso, internacionalmente, como potencia mundial de esta forma de hacer teatro. El trabajo de Andrés Pérez y el *Gran Circo Teatro*; el *Teatro del Silencio*, en los años de dictadura; *La Patriótico Interesante*, compañía que tiene su origen, precisamente, en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile; el trabajo de *La Patogallina*; y *Los Mendicantes*, son reconocidas agrupaciones que le han dado una posición importante al teatro de calle. Estas agrupaciones, se han convertido en referentes, parte del aprendizaje o del entendimiento de lo que los estudiantes conocían como teatro de calle, ya que, a nivel académico, el DETUCH no contempla en su plan de formación o malla curricular la instrucción de artistas callejeros. Y, si bien estas herramientas no son parte del aprendizaje formal, si son parte de un inconsciente que se encuentra latente, entre quienes conviven en las dependencias de Morandé 750, representados en una sala que lleva el nombre de Andrés Pérez, y donde *La Negra Ester*, su trabajo central, pasa a ser un referente fundamental en la creación de *La canción rota*.

“Tanto el proceso creativo de *La canción rota*, y los posteriores trabajos del CEETUCH, se basan en la intuición. Para trabajar en la calle debe haber mucha intuición, porque el espacio de la calle se va modificando constantemente, las personas se relacionan de manera distinta (...) los traslados son distintos, la ciudad se transforma, su arquitectura, los barrios, entonces eso también hace que el teatro callejero se vaya pensando. Insisto en que ahí hay muchas intuiciones, referentes, ganas y hay algo que sale mucho de las vísceras, cuando uno sale a la calle y sale de las salas. Entonces en términos disciplinares sobre el teatro de calle o las herramientas que nos pudieron haber entregado en la escuela yo creo que son los referentes que tienes ahí, saber que en esa escuela hasta hace 10 años atrás había hecho clases Andrés Pérez, es relevante (...) Andrés Pérez es un gran referente y sí, yo creo que hubo un espacio, yo no sé si se da mucho en la escuela de que salgan compañía de teatro de calle. Ahora están saliendo, ¿pero a partir de qué?, cuando llegó esa necesidad de salir a la calle?”
(GILABERT VICENCIO)

Quienes integraban el proyecto *La Gran Obra*, eran estudiantes que estaban reunidos por una razón común: hacer una obra de teatro que saliera a itinerar a los lugares en los que se estaba generando la discusión social. El grupo se conforma, en sus inicios, por más de veinticinco estudiantes, sin importar el curso o la mención a la cual pertenecieran y, si bien Matías Berríos Inostroza fue el primero en convocar a las personas a participar, el trabajo fue asumido desde un espacio democrático del cual todos eran parte. La naturaleza horizontal, la misma con la que se venía trabajando en los meses de paralización, y la necesidad de generar nuevamente comunidad, llevó a que el proyecto adoptara esta dinámica. En vista de aquello, el trabajo no tuvo la figura de un director, sino más bien, adquirió un carácter colectivo, tanto en su proceso creativo, como en el montaje final. Deborah Carrasco, integrante desde sus inicios, destaca:

“Era un poco caótico, porque todos opinaban de todo, en la escuela la enseñanza desde la cátedra de actuación se entiende mucho con la figura del director, por lo que para nosotros era una forma nueva de trabajo, Más adelante el Matías, que también actuaba en la obra, tomó ese rol y lo asistió el <Pollo> (Juan Manuel Herrera), que ya era egresado, que pudo ayudar desde afuera en las escenas en que el <Mati> tenía que estar adentro interpretando a su personaje.” (CARRASCO CHARLIN)

En vista que el grupo se había trazado el objetivo de montar esta obra en dos semanas, el reparto se hizo de inmediato, en el primer ensayo, para enfocarse de lleno en la dramaturgia y el montaje.

“Yo no sé si haría esa distinción de un lenguaje callejero, porque siento que en el fondo es cómo separar ciertas sensibilidades. El objetivo era hacer una obra de texto que se entendiera en un gran público (...) El texto de Acevedo Hernández es callejero, tiene este potencial porque es una estructura que es reconocible y en esa contingencia era muy callejero, por el tema, funcionaba ahí y la estructura misma permitía que el público pudiera seguir una historia” (VALENZUELA VALENZUELA)

Conceptos como lo “popular” rondaban en las reuniones del conjunto, en parte porque, la creación, apuntaba a ser entendida por cualquier persona, pues ésta iba a ser exhibida en la calle, y tenía que atraer y llamar la atención de todo transeúnte. Cada elemento de la obra, tanto lenguaje estético como actoral, fue trabajado desde lo “cliché” o “lugares comunes” para que pudiesen ser reconocibles por la mayoría de las personas. La búsqueda del grupo, en ese sentido, no estuvo inclinada a la creación de un nuevo lenguaje escénico, o propuesta estética ya que, la relevancia estaba en generar un suceso teatral que permitiera un encuentro con las personas en el espacio de la calle.

“*El chavo del 8; La Negra Ester*; los monitos animados; pasarlo bien, realmente la ignorancia pura, muy genuina. Una obra sin una mayor metodología, era aprenderse el texto e improvisar. Había un acento a lo figurativo, al carácter a los personajes tipos, al cliché del cliché, puro chavo del 8, no había nada más profundo. La puesta en escena lo mismo, era el campo, madera, paja, chupalla, camisa, ninguna vuelta, música folclórica, ranchera, cueca, lo típico, lo más típico que te puedas imaginar, eso era. Porque no era el centro de la cosa, entonces los referentes eran cosas que pudiesen entretener a la gente, que la gente pudiese entrar y entender. Objetivo uno llegar a la gente, objetivo dos que se entretenga y tres, hacer que la gente reflexione sobre la educación y la organización. ¿Cómo lo hacíamos?: la gente primero se sentaba y se entretenía, para eso la gente tenía que encontrar cosas reconocibles, “esa historia se trata del campo”, luego reconoce a los personajes, el malo, la bonita, los reconoce, se identifica, entonces se queda. Luego que se queda lo pasa bien, y puede recibir el mensaje que nosotros queríamos entregar. No era el objetivo renovar la escena, al contrario, hacer lo más típico de lo típico, mirar lo más popular de lo popular, era buscar lo más simple. Cada personaje tenía su canción, entonces era presentar los personajes y el conflicto. Todo muy simple, creo que nunca había hecho una obra tan simple” (BERRÍOS INOSTROZA)

Con el funcionamiento del Departamento de Teatro puesto en duda por parte de sus estudiantes en cuanto a la formación y administración, comienzan a surgir una serie de cuestionamientos acerca del quehacer de los artistas en Chile y, más precisamente, cuál era el rol que, como estudiante de artes de una universidad pública, se debía cumplir en y ante la sociedad. Basándose en esta inquietud, el colectivo de *La Gran Obra* decide desarrollar ese vínculo y hacerse cargo de un trabajo de re-vinculación entre Universidad y sociedad.

La canción rota se ensayó, desde su origen, en el patio de la Escuela de Teatro. Con la paralización de actividades, el espacio del Departamento se convertía en un lugar de los estudiantes y, si la obra iba a ser en la calle,

había que salir de la sala de ensayo como modo de adaptarse a un espacio abierto, como lo refiere Valeria Yáñez, otra de las estudiantes que abrazaron el proyecto:

“¿Sabes lo que fue bueno?, el ensayo en el patio, porque la escuela era nuestra en ese entonces, nosotros decidimos dónde queríamos ensayar y no queríamos ensayar en esas 4 paredes negras que te da la escuela. Querías ensayar en el patio y si en la parte del bar te querías tomar una cerveza *podías*, porque estábamos en un contexto más relax” (YÁÑEZ ÁLVAREZ)

Estar en un lugar abierto era, al mismo tiempo, un acercamiento a enfrentarse al espacio donde más tarde tendría lugar la función. Con esto se buscaba investigar cómo se modificaban los cuerpos, la resonancia de la voz y las expresiones, al habitar un espacio “callejero”. El trabajo se enfocó en la búsqueda de ese “cuerpo”, con la movilidad y expresión que el espacio requería. En cuanto a la psicología y la tridimensionalidad de los personajes, esta labor pasó a un segundo plano, ya que las actitudes debían ser lo más reconocible para el espectador y las ideas debían fluir con claridad hacia el público.

La naturaleza de este grupo fue desde sus inicios heterogénea, conformado por estudiantes de todos los cursos de Actuación teatral, desde estudiantes que recién habían entrado a la Escuela y comenzado su proceso de formación, que se vio interrumpido por el paro, hasta estudiantes que estaban en su último año de la carrera, por lo que no solamente se enfrentaron a un proceso creativo de un “estilo” o manera de hacer teatro

desconocida a lo que se enseñaba en el Departamento, sino que se conformaron como agrupación sin haber tenido una experiencia previa colectiva, en donde hubiesen compartido creativamente y con distintos niveles de conocimiento acerca del teatro y la actuación. Uno de esos jóvenes, que recién ingresaba al DETUCH, Christian Godoy, señala respecto a su experiencia:

“Me enfrenté bien genuinamente con las herramientas que tenía, me gusta mucho actuar y sentí además que iba a actuar con gente que no conocía, nunca había hecho teatro callejero, solo había visto algunas cosas, tampoco tenía ninguna formación, entonces solo sabía que tenía que ponerle más cuerpo que lo normal, que tenía que dibujar un poco más y como mi personaje era como chistoso, tenía que hacer la mayor cantidad de estupideces posibles para no estar haciéndolo con tanta psicología. Sentía que de alguna manera mi cuerpo tenía que crecer vocal y físicamente, tenía que ser un cuerpo con una característica identificable para el otro, pero hasta ese momento el 2011 yo tenía muy poca formación y menos de teatro callejero.”
(GODOY HERNÁNDEZ)

Al no haber un proceso metodológico previo para la creación, el compromiso colectivo en la búsqueda de un sello, tenía un carácter esencial, neurálgico. Mientras un grupo generaba material escénico a través de improvisaciones, buscando las características de sus personajes, los demás integrantes hacían observaciones y podían ver lo que les hacía más sentido de las propuestas en cuanto a lo que funcionaba y lo que no.

“De repente veías a un compañero y decías: <Ah, por ahí va la onda>. Me acuerdo del <Checho>, que era como el actor rebelde de la compañía, y que a veces ponía caras y funcionaba su propuesta. Ahí uno decía de nuevo: <Por ahí va la onda>. Entonces, al poder ver eso después todos nos pusimos <cuáticos>” (YÁÑEZ ÁLVAREZ)

En esta propuesta, la música cumpliría un rol fundamental. Ésta estuvo a cargo del también estudiante y hoy actor, Leonardo Falcón quien, junto a los hermanos Simón y Tomás Aguilera, formaron un “power trio”⁵.

Las composiciones musicales, tenían como finalidad agregarle una identidad al mundo campesino de la obra y, además, una característica especial a cada uno de los personajes. Cada uno de estos tenía una canción o pequeño motivo musical que lo identificaba, y que marcaba principalmente la entrada y la acción de estos en la escena. Además, cabe destacar que el grupo, al optar por un espectáculo callejero, tenía que emplear la mayor cantidad de recursos que pudiesen atraer a las personas que transitaban por la calle y, la música en vivo, en ese sentido, abarca un rango más amplio por tema de volúmenes sonoros, que a veces la visualidad no logra abarcar, por lo que se convertía en un importante aliado.

“Nuestros referentes para la creación eran súper claros, Andrés Pérez, *La Negra Ester* y, además, Tomás y Simón siempre han visitado distintos tipos de música, tenían un lado muy desde el manoush, desde el gipsy, lo guachaca y el jazz gitano. Manejaban muy bien ese registro. Yo desde mi lugar de la batería, inventé una batería porque, en ese momento, pensábamos, como esto es para la calle no podemos llevar batería, jaja, en ese momento era una caja, un timbal de piso, un hit hat y un plato, todo súper inventado. El Tomás cantaba, tocaba guitarra. Fue súper experimental e importante, fue un evento fundacional para nosotros como personas, como también para lo que es hoy en día la compañía” (FALCÓN BIANCHI)

⁵ Conjunto musical conformado por una guitarra, un bajo y una batería

El campo de los valles centrales fue representado mediante la construcción de un escenario de madera; un escenario enteramente de madera, construido con palés⁶. El proceso del diseño y la decisión de los materiales tenía directa relación con el lugar que ocupaba la agrupación dentro de su contexto: eran estudiantes, se encontraban en paro, y el montaje era independiente; es decir, no había ningún recurso más que el pulso humano y las ganas crear una obra de teatro. No existía ningún tipo de financiamiento, salvo por doscientos mil pesos (\$200.000.-), donados por la Compañía de Teatro *Bufón Negro* para la compra de materiales que se requerían para la construcción de la escenografía, los maquillajes y realización de los vestuarios. La idea del grupo era crear una escenografía grande, un gran escenario donde sucediera la obra.

“Todos nombraban que sea como *La Negra Ester*, todos tenían ese referente. Al primer ensayo al que fui vi a un grupo de actores que llegó con un par de *pallets*, eran como 3 *pallets*, ¡que no eran nada!, y empecé a pensar en eso, empecé a probar cosas, me puse a jugar con el programa del computador. Hice dos opciones, una más grande y otra más chica. ¡Y a ellos les gusto la más grande!”
(SÁNCHEZ FUENTEALBA)

El proceso creativo del diseño de *La canción rota*, se fundó a partir del reciclaje de cosas que los mismos actores y diseñadores pudiesen recolectar: pedir, encontrar, conseguir, con las familias, con los amigos, en la misma Escuela, en la calle. Una vez que se tomó la decisión de hacer la

⁶ Palé: Del inglés, *pallet*. Plataforma de tablas para almacenar y transportar mercancías (<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pal%C3%A9> visitado el 15 de abril de 2018, a las 16:20 horas).

escenografía con *pallets*, fue tarea de los mismos intérpretes y realizadores conseguir los treinta *pallets* que se utilizaron para la construcción.

“Me encanta la idea de poder hacer todo gigante, y me encanta la idea de hacer teatro callejero, un teatro más social que tiene esta compañía que es llevarle teatro a la gente que no tiene acceso para ver teatro. Y claro, ¿por qué yo digo que yo vi todas las obras callejeras de tal año a tal año?, porque eran las obras que eran gratis para Santiago a MIL. Entonces de cierta manera me siento identificada con la gente que no tiene acceso al teatro. Esa es mi mayor motivación por participar aquí.” (SÁNCHEZ FUENTEALBA)

De la misma manera, para el diseño de vestuario y, frente a la precariedad, se trabajó en torno a materia que se iba reutilizando y re confeccionando. Había distintas propuestas, pero según el material que se podía encontrar se establecieron patrones: “chupallas”, *blue jeans*, vestidos floreados, camisas a cuadros, zapatos negros y chalecos de lana eran el vestuario oficial del pueblo campesino de esta obra; mientras que los patrones, carabineros y el dueño de fundo, utilizaban pantalón negro, camisa blanca y algún detalle que denotara el “poder”: cadenas de oro, relojes, etc. En cuanto al maquillaje y los peinados, fueron trabajados desde la exageración de los rasgos en relación a la personalidad y el rol que cumplía cada personaje: caricaturescos, grandes y con los gestos de expresión muy marcados.

“El maquillaje lo hizo Pedro (Gramegna), en los vestuarios inicialmente quería proponer algo distinto, algo más como el obrero, el trabajador. Pero al final todos querían hacer algo muy la caricatura del campo, y como no teníamos plata, ahí empezamos con lo que teníamos, a mezclar colores, texturas. Queríamos agrandar algunas cosas, como por ejemplo la Quiteria, ponerle poto, ponerle

tetas, pero con lo poco que teníamos.” (SÁNCHEZ FUENTEALBA)

Llegado el mes de octubre del año 2011, el grupo decide estrenar la *La canción rota* en el Patio Domeyko, en la Casa Central de la Universidad de Chile, que se encontraba tomada por estudiantes de distintas carreras de la misma casa de estudios, toma que se mantuvo por más de siete meses.

2.5. ESTRENO LA CANCIÓN ROTA: CASA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

“(…) nadie se sentía preparado para hacerla, de hecho, mucha gente se me acerco a decirme: no la hagamos, yo no la voy a poder hacer, yo creo que suspendamos... esos eran los pensamientos. Yo igual pensaba que no estábamos listos, si ni siquiera la parte de los aplausos nos salía bien, entonces íbamos a estar nerviosos y pese a todo dije: vamos igual, entonces había dos opciones: o te <cagoneabas>, o lo dabas todo, y yo creo que el grupo tiro a darlo todo. La función duro como 1 hora 45, muy larga, pero a pesar de toda la gente lo paso bien, pese a 1 hora 45 de obra en un espacio con una acústica muy mala, unos micrófonos mal puestos, también había unos choripanes y todo. Había harta gente, era un evento más o menos esperado, había profes, fue el Barría, el Hiranio, harta gente y el balance fue positivo. Cuando terminó recién nos dimos cuenta que teníamos que hacerlo, y que todo aquello que no sabíamos si estaba o no, no lo íbamos a saber si no hacíamos la función, yo creo que la decisión de darla fue acertada, el grupo creció y recién cuando terminó nos dimos cuenta de lo que era” (BERRÍOS INOSTROZA)

Gracias a la organización de los estudiantes, y a la toma que afectaba a la Casa Central de la Universidad de Chile, se logra coordinar que el estreno de la *ópera prima* de la CEETUCH, fuese donde lo habían planeado. El Patio Domeyko parecía un lugar perfecto para estrenar esta obra, sobre todo por

lo que simbolizaba en este contexto de movilizaciones estudiantiles y, si bien no era un lugar pensado para un espectáculo teatral, la Compañía se encargó de transformarlo. La primera labor fue condicionar todo para el espectáculo, las graderías, que fueron gestionadas con la FECH y trasladadas por el equipo de *La Gran Obra*. La función debía comenzar a las 20:00 hrs. del sábado 29 de octubre de 2011 y, aun a las 19:30 hrs., había detalles por arreglar.

“Me acuerdo que estaban las graderías, las mismas que usamos para la celebración de los 5 años, yo las vi gigantes, estaba lleno. Lo recuerdo con cariño la verdad, bien romántico, fue bien romántico hacerlo ahí, en la Casa Central en toma, era un contexto bien simbólico, todo fue muy loco probando las cosas hasta el final, el piso que se resbalaba, probando la escenografía. A mí me pareció hermosa la verdad, fuera de los problemas prácticos y técnicos, a mí me pareció hermoso” (FALCÓN BIANCHI)

Este espacio no solamente simboliza un lugar relevante de la educación pública, sino también, el lugar donde se inició, hace más de 70 años, en la sala 13, la aventura de Pedro de la Barra y su grupo, quienes fundaron el *Teatro Experimental* de la Universidad de Chile en 1941. La *Compañía de Estudiantes y Egresados de Teatro de la Universidad de Chile*, veía en el legado del *Teatro Experimental* un ejemplo y, en este evento, una oportunidad recuperar y resignificar la historia.

El estreno del montaje no se reducía a la mera presentación de un espectáculo callejero sino que, al mismo tiempo y quizás sin darse cuenta, el grupo estaba haciendo un trabajo de resignificación de los espacios, y sobre

todo del empoderamiento del espacio público como un espacio de expresión e intercambio cultural para todos ya que, por un día, la Casa Central abrió sus puertas a todos aquellos que quisieran entrar a ver la trabajo. Por un momento, ese espacio que representa a la institución y a la educación pública en Chile podía ser, efectivamente, de todos; se convertía en un lugar de encuentro, un espacio para compartir, conocer, y se abría la instancia de que hacer una función ahí iba más allá del hecho de tener un espacio para actuar, porque ese espacio estaba cargado de significados. Por ende, todo lo que se podía hacer ahí tenía el *plus* de adquirir otro valor.

“El hecho de hacer un espectáculo teatral con la tradición que implicaba el departamento de teatro, siento que fue algo muy importante a nivel de escuela porque realmente convocó a gente de distintos estamentos, pero principalmente también que fuéramos a buscar gente a la calle y que pudieran entrar a la casa central y ver el espectáculo, creo que eso fue un gesto muy fuerte porque realmente permitía una circulación entre la ubicación privilegiada, un saber que se entrega muy *in vitro*, muy protegido para que nosotros podamos hacerlo y por el otro lado la gente que recorre la ciudad (..) de alguna manera aparecían estas reminiscencia de vínculo entre lo que significaba la universidad y lo que significaba la sociedad, podían aparecer pequeños fantasmas, podían levantarse otro tipo de reflexiones, era pregnante : el teatro como hecho vivo en un espacio arquitectónico en un contexto político efervescente que hacía aparecer un problema. Yo creo que en eso fuimos poco astutos y deberíamos haber tomado más conciencia de lo político que era ese momento y de lo contingente que podía ser habitar ese espacio como espectador y como un lugar para que las ideas circularan.”
(VALENZUELA VALENZUELA)

La canción rota fue presentada tres veces en la Casa Central de la Universidad de Chile: las primeras dos en el espacio Domeyko; y la tercera fue en el patio del edificio.

Luego de estas tres funciones, el grupo se dio cuenta de lo que había logrado, pero también de todo aquello que aún carecían. Pese a esto, todos los integrantes, aún sin tener previos conocimientos de producción, comenzaron a “mover” la obra. El rodaje de la obra, que ésta ganara en cantidad de funciones se convirtió en la tarea principal, lograr itinerar y llevar este relato a distintos lugares de Santiago con el fin de aportar en la descentralización del arte, y al mismo tiempo servir como un apoyo para la reflexión en torno a un movimiento estudiantil que, para ese entonces (fines de octubre de 2011), ya se había conformado como un movimiento ciudadano. La tarea se hacía complicada por la poca o incluso nula experiencia que poseían los integrantes de la Compañía en materia de producción de una función por lo que, la primera itinerancia del grupo fue muy precaria: los treinta pallets que componían la escenografía eran transportados en una camioneta prestada que, a duras penas, aguantaba el peso; las condiciones en las que se hacía la carga, descarga y transporte del montaje eran improvisadas, por lo que el trabajo previo a la función demoraba mucho tiempo. Las primeras jornadas de la itinerancia ocupaban casi todo el día entre la carga y descarga, montaje y realización de la función. Sin embargo, eso también dio a los participantes del montaje una relación distinta con los objetos que componían la obra; los integrantes comenzaban a sentir el peso de la escenografía, la calidad de los materiales, las texturas, las distintas delicadezas lo que, a su vez, aportaba al actor a sentirse más apropiado de su espacio

“Yo creo que la carne de perro que generamos moviendo esos pallets, creo que a todos nos marcó en el trabajo, creo que es algo importante, es cómo entender la dimensión de lo que significa todo el acontecimiento escénico, o sentir la responsabilidad de que uno es parte de un gran engranaje de esta utopía colectiva, todos construyendo, cada uno cargando un pallet(...) la canción rota no podría haber sido con cuerdas , tenía que ser con pallets porque era lo que teníamos que cargar , era una metáfora de lo que es la institución, de lo que es ser de Chile, ¿Qué chucha somos? Yo siento que era una metáfora de no saber dónde estamos, tenemos que cargar algo, tenemos que llevar algo pesado, yo lo encuentro genial como metáfora de lo que había en nuestras cabezas, porque nosotros queríamos armar algo grande, un escenario gigante, eso lo encuentro muy bonito” (VALENZUELA VALENZUELA)

Otra de las dificultades a las que se enfrentó el colectivo, víctima de su poca experiencia en la gestión, fue el tema de la difusión de las funciones en los lugares de itinerancia, ya que al concentrar todo el trabajo en el hecho teatral mismo (montaje, función), no se había reparado en el hecho de que se debía hacer una buena difusión para informar a los vecinos de los distintos barrios la exhibición del espectáculo con anticipación. Empero, mientras los problemas surgían, la necesidad y las ganas de hacer la obra permitían encontrar propuestas y soluciones para todos aquellos percances técnicos y de producción.

“No estábamos muy relacionados con la carga y la descarga, el montaje y desmontaje, no era algo habitual en nosotros y toda esa ignorancia apareció ahí, pero todas esas dificultades yo pienso que fueron positivas en ese momento, porque era tanta la garra que toda esa ignorancia se transformaba en algo positivo. No teníamos idea que había que ir a hacer difusión antes de ir, pero llegábamos y salíamos en la camioneta cual circo con megáfono invitando a la gente con los personajes. La manera de enfrentarse a la dificultad era siempre positiva” (BERRÍOS INOSTROZA)

Debido a todas las dificultades ya consignadas, la itinerancia se hizo muy compleja por lo que solo se realizaron siete funciones: tres en la Casa Central, una en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile; otra en la Villa Portales; una en un colegio en la comuna de Puente Alto; y una última en la Plaza de la Ciudadanía, en el marco del Festival Nacional e Internacional de Teatro *La Olla*. Fue precisamente esta función, una de las más recordadas, ya que se realizó justo frente al Palacio de Gobierno.

“La función en el Palacio de La Moneda fue increíble, la gente se puso de pie en el momento que iba a comenzar la revolución en la obra y ver eso mismo frente al Palacio de Gobierno, en la Plaza de la Constitución fue un momento muy excitante para todos e inolvidable, de hecho, después de la función me tuve que ir al hospital y aún conservo la cicatriz en mi dedo” (GILABERT VICENCIO)

Leonardo Falcón, también recuerda esa función con especial afecto:

“El 2011 no fue solo un año para los estudiantes, hubo una modificación social completa, la gente se empieza a involucrar, empieza a sentir lo mismo, entonces el hecho de haber estado en la plaza de la constitución con el Mati haciendo de Jecho encapuchado con una bomba molotov en la mano, alzándola frente a la moneda, era fuerte, la gente se ponía a gritar, eso era lo que generaba la obra.” (FALCÓN BIANCHI)

Con la función en la Plaza de la Constitución, quienes componían la CEETUCH se dieron cuenta de lo que este espectáculo teatral podía causar en los espectadores; de cómo era capaz de transmitir esas ideas, sensaciones y emociones de malestar, hacia una sociedad que, de alguna manera, se había abierto a la posibilidad de cuestionar el funcionamiento del país y de manifestar su descontento con las situaciones que, hasta ese

momento, parecían naturalizadas. El acto de darse cuenta de cómo el teatro en contextos y situaciones particulares podía funcionar como un engranaje que invitara a la reflexión del espectador, y a tomar parte o formarse una opinión respecto a temáticas sociales que muchas veces han pasado a ser naturalizadas, fue un paso para la concreción de lo que más tarde sería una compañía enfocada en tratar estas temáticas sociales.

La crítica que hacen algunos integrantes de la CEETUCH, haciendo una retrospectiva de lo que fue esa temporada de *La canción rota* es que, tal vez, por el hecho de estar muy volcado hacia lo que era el suceso teatral, se dejaba de lado todo lo que tenía que ver con crear reales vínculos con los lugares por los cuales se realizó la itinerancia: con los colegios, con las juntas de vecinos y las organizaciones estudiantiles. El suceso teatral se limitaba a la duración de la función y a lo que sucedía en escena; sin embargo, no había mayor información acerca de los lugares en los que se presentaba, la historia de esos lugares, las historias de esa población, quienes la habitaban, o quiénes son los que estudian en aquel colegio. No se reflexionó en torno al hecho de crear realmente un vínculo que permita el desarrollo de la experiencia que se estaba entregando a través de un espectáculo teatral; en eso el grupo cree que quedó al debe, y es algo en lo que se ha trabajado paulatinamente hasta el día de hoy.

“Creo que fuimos un poco ingenuos, que nos faltó vincularnos de manera más concreta con los lugares a los que íbamos, preguntarnos de qué manera podíamos abrir el trabajo, éramos ingenuos con lo que significaba la

representación, lo teatral, pensamos en lo teatral en sí mismo y no pensamos en los pliegues de lo que significa el acontecimiento, pensamos que el acontecimiento era la obra nomás, quizás no sabíamos, pero eso fue lo que pudimos aprender.” (VALENZUELA VALENZUELA)

2.6. CREACIÓN DE UNA COMPAÑÍA

Con la materialización del proyecto *La Gran Obra*, la Compañía contaba ya con una obra en sus manos que podía explotar, y con la experiencia que les entregó la creación e itinerancia de la misma. Para el grupo, el teatro iba recuperando su esencia popular, y adquiriendo un sentido especial para cada uno de los participantes; sentido en el plano social, artístico, sentido como estudiantes de la Universidad de Chile. En este contexto se presenta como una necesidad darle continuidad a un proyecto que tenía que ver con esta experiencia y el vínculo social.

Proyectarse en el tiempo como agrupación, para hacer que el trabajo y que la experiencia no muriera, que esto no quedara en una simple obra de teatro que se hizo en el contexto de las movilizaciones estudiantiles, era el siguiente paso. Se había realizado un trabajo que logró vincular nuevamente a los estudiantes de teatro de la Universidad de Chile con la comunidad, y el cual no quería morir junto con el momento en que los paros y la movilización estudiantil acabaran.

“Seguimos juntos por la continuidad, por afianzar, concretar. Había un bichito muy bueno en nuestra generación, de no dejar que las cosas pasaran, que no

fuera que esto se hizo una vez y se dejara pasar. Yo creo que esto es un aprendizaje de generaciones cercanas a las nuestras, que se daban cuenta de que se hacían, se hacían y se hacían cosas y que no quedaba nunca nada en la escuela. Tiene que ver con una dificultad agregada, que es la rotativa generacional de la universidad, lo cual pasa a ser una problemática para la organización estudiantil. Son solo 4 años en los que tú tienes que formar algo, porque en cuatro años más ya cambió todo el mundo ahí, en cuatro años ya no queda nadie de los que habían antes, entonces tenía que ver con eso, como mierda dejamos que lo que hicimos no quede como una obrita más, como de verdad recuperamos y llevamos a cabo estos valores que en ese tiempo ya no eran sólo la educación, sino que se empiezan a mezclar con las mismas cosas que nosotros necesitábamos, que tiene que ver con salir, con descentralizar, con generar audiencias, con llevar mensajes, reflexiones, ideología, hacia donde tienen que estar las reflexiones, salirse del gam, salir de la sala establecida. Y para eso necesitábamos concretizar y armar un núcleo capaz de perpetuar eso y que no quedara solo en una obra.”
(FALCÓN BIANCHI)

A partir de esta experiencia, se forjan las bases y valores fundacionales del grupo que, principalmente, tenían que ver con la formación de una compañía de estudiantes de teatro, que se centrara en la realización de obras de teatro callejero que estuviesen pensadas para ser realizadas en los espacios públicos. Se proponía itinerar con estas obras por poblaciones, liceos y lugares en lo que el arte y la cultura tienen casi nulo alcance, con el objetivo de trabajar en estos espacios con obras que tuviesen contenido crítico social pudiendo, además, abrir discusiones y comenzar un trabajo en conjunto de vinculación con las distintas organizaciones sociales de los territorios. Ese era uno de los pilares fundamentales pues, como estudiantes de artes de la Universidad de Chile, se preguntaban cuál era el trabajo real de vinculación que estaba haciendo el Departamento de Teatro actualmente con la ciudadanía. Para esta labor, el grupo tomó como ejemplo diversos

relatos del *Teatro Experimental* y, principalmente, en narraciones de Domingo Piga.

“Una vez creado un público universitario, vino la preocupación por captar obreros, empleados y público en general. Se creó la COMISIÓN SINDICAL, que llevó piezas fáciles de montar a locales obreros y centros culturales de empleados. Cuando la Comisión se hizo insuficiente, se la amplió a la SECCIÓN DE EXTENSIÓN TEATRAL, que actualmente procura dar espectáculos completos (las obras grandes de la compañía) a un público creciente. Para este objeto se utiliza de preferencia la pequeña sala de audiciones del Ministerio de Educación, donde, a precios rebajadisimos, se ofrecen funciones semanales. (...) El teatro experimental ofrece periódicamente representaciones para los alumnos secundarios de colegios y liceos, de acuerdo con el Ministerio de Educación. Realiza igualmente funciones para los estudiantes universitarios y ha establecido un sistema de misiones rotativas de arte dramático, cuya finalidad es presentar obras en las mismas escuelas e institutos que dependen de la Universidad del Estado.” (PIGA)

Muchos de los valores que eran parte de este grupo, eran valores que no venían solamente del contexto del año 2011, sino que también, son valores provenientes de una historia universitaria, que tiene directa relación con los principios bajo los cuales se formó el *Teatro Experimental* de la universidad de Chile.

“Nosotros éramos estudiantes de una de las escuelas de teatro que ha sido la formadora de los teatros universitarios en Chile y que antes del golpe tenía una labor social muy importante, la escuela tenía extensión con el medio, con el sindicato, con los trabajadores. Un sin fin de relaciones, que me imagino fueron cortadas por el golpe y nosotros sentíamos que en nuestras manos estaba la posibilidad de recuperar eso, no como un recuerdo viejo, sino como una necesidad presente, no como algo nostálgico, sino que nos dimos cuenta que era necesario hacerlo en ese presente.” (GODOY HERNÁNDEZ)

La creación de la CETUCH como CETUCH propiamente tal, nace de una necesidad artística y creativa, pero también desde una necesidad política de institucionalizarse en el marco de una institución mucho más grande, como lo es la Universidad de Chile.

“Por algo se llamó CETUCH y no se llamó de otra manera, porque era la compañía de estudiantes, era como formar un centro de estudiantes, o más bien, un sindicato de estudiantes, era la compañía de estudiantes de teatro de la universidad de Chile los que salíamos a la calle a hacer esto” (GILABERT VICENCIO)

Es decir, más allá de que la Compañía buscara acogerse a la institución, la idea era darle espacio a la creación de una que no existía, en la que proponía un espacio de creación para los estudiantes.

“No creo que existiera esa necesidad de crear una compañía entre nosotros como grupo porque nos gustaba, fue una instancia y una convocatoria muy abierta, fuimos muchos los que participamos, y se buscó una obra con muchos personajes, pero claro, esta instancia de apertura fue una invitación a los estudiantes, “oye participemos en este espectáculo, juntémonos a crear durante este tiempo”, llegó bastante gente, algunos quedaron en el camino, otros siguieron, pero lo más relevante más que juntarse como compañía, era crear una institución que permitiera la creación y que pudiese trascender a través de los años de escuela, porque también nos dimos cuenta que cuando se está en la universidad uno es pasajero, somos generaciones que pasamos primero, segundo, tercero y cuarto año y ya nos fuimos, y las instituciones, por el contrario, quedan.” (GILABERT VICENCIO)

El nombre para la Compañía fue propuesto por Sergio Gilabert, en respuesta a la creación del concepto DETUCH. El proyecto que fue iniciado por este grupo era la *Compañía de los Estudiantes de Teatro* de la Universidad de Chile y por ende debía recibir el nombre de CETUCH si

quería proyectarse en el tiempo como una “institución” dentro de la Universidad.

“Mientras siga existiendo la Chile (Universidad de Chile), va a estar ese problema sobre la educación, el mercado, el arte en la universidad, la responsabilidad de estudiante de cómo se vinculan con el medio, usar el nombre institucional. En ese sentido fue un avance, porque la discusión del teatro atomizado y de salir a las calles se había dado en los 90s yo creo que aquí el paso fue tomar el nombre de la institución, sea bueno o sea malo es un problema, algo sobre lo que preguntarse, qué significa. ¿Por qué la compañía del DETUCH no da cuenta de las problemáticas y las contradicciones que implica el espacio universitario artístico social, en cambio el CETUCH sí? Porque se mete donde las papas queman: Universidad de Chile, teatro, masa, calles, textos de autores nacionales, relación con la sociedad, osea, se mete en la pata de los caballos y cada vez que la gente se pregunte sobre el origen de la pequeña institución CETUCH va a entrar en ese problema, yo creo que esto queda como una cristalización de esas preguntas.”
(VALENZUELA VALENZUELA)

2.7. 2012, FONDO AZUL: ITINERANCIA POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE

A principios del año 2012, la universidad había ya normalizado sus actividades académicas y administrativas y, con este escenario, la CETUCH buscaba la manera de continuar con sus trabajos; sin embargo, esta vez era necesaria una mayor organización y distribución, tanto de las energías como de los recursos, para no cometer los mismos errores que se habían evidenciado durante la primera itinerancia. Otro de los factores con los que había que cargar era el de continuar con el trabajo y, a la vez, responder al exigente horario de clases. Esto se presentó como una de las principales

complicaciones que más tarde haría que algunos miembros del grupo abandonaran el proyecto.

Para continuar con el trabajo, los integrantes de la Compañía deciden postular a un concurso que entregaba fondos para proyectos universitarios, denominado Fondo Azul. La postulación se realiza a fines del año 2011, con el fin de obtener los recursos para trabajar y remontar *La canción rota*. La idea era poder contar con un presupuesto que permitiera trabajar en las mejoras del diseño y establecer la imagen de un director a cargo; en esta oportunidad ese rol lo tomaría Matías Berríos Inostroza, asumiendo Juan Manuel Herrera como asistente del primero. Ellos estarían encargados del remontaje y reestructuración de la obra.

“Alguien cachaba que había un fondo, yo no tenía idea del fondo azul, alguien más grande llegó con la idea de postular, leímos las bases y vimos que eran afines con nuestro propósito y empezamos a llenar los formularios, finalmente lo ganamos, la verdad no era un buen proyecto, nos limitamos solo a llenar el formulario, creo que en ese momento no se presentaban muchos proyectos de arte por eso creo que no tuvimos mucha competencia, creo que fue algo innovador para el fondo azul, por lo menos en nuestra generación, eso nos llega justo cuando teníamos la idea de seguir juntos y mejorar la obra, entonces si teníamos algunas lucas de la universidad mejor. Lo postulamos lo ganamos y luego cuando teníamos que empezar a ejecutarlo hay un quiebre en el grupo.” (BERRÍOS INOSTROZA)

A principios de 2012 se retoman los ensayos de *La canción rota*. Berríos Inostroza propone reestructurar la obra; la idea del director, era tomarse el tiempo necesario para mejorar todas las falencias escénicas que se habían observado durante la primera temporada de la obra, debido al mismo factor

antes señalado. Los horarios de ensayo se organizaron después del horario normal de clases, por lo que las jornadas de trabajo de cada estudiante comenzarían a partir de las 8:30 hrs. con sus primeras clases, y terminaría cerca de las 22:00 hrs. luego del ensayo de la Compañía. Esto provocó una sobrecarga en muchos integrantes del elenco quienes, al sentir la presión de cumplir en estos dos frentes, comenzaron a fallar, tanto en asistencia a ensayos, como en las tareas encomendadas en los mismos. Los ensayos comenzaron a ser truncados por los atrasos, las inasistencias y la poca energía que se disponía en escena; a esta altura toda ese ímpetu, pundonor y “garra” que se había visto durante el año 2011 comenzaba a desaparecer.

“Era muy difícil, había mucha decepción, yo estaba chato, decepcionado de cómo había terminado el tema del 2011. (...) yo creo que todo fue síntoma de esa desazón, el fin de las 1800 hrs, el fin del paro, el fin de todas las cosas que estábamos haciendo, fue un charchazo de la realidad que nadie se esperaba. Un montón de personas congelaron, yo decidí seguir” (FALCÓN BIANCHI)

Debido a todas estas dificultades presentadas durante el proceso de remontaje, Matías Berríos decide abandonar el proyecto.

“Para mí era algo muy importante, estaba viviendo el sueño de hacer teatro con un grupo de amigos, no con el profesor, era un grupo de iguales y estábamos haciendo una obra juntos, yo sentía que había que hacerlo, no se me ocurría porque engañarse, porque alguien no llega al ensayo?, no lo entendía y provocó que me superara y que además se empezaran a generar condiciones de trabajo que yo no quería, porque queríamos hacerlo bien y lo único que teníamos para hacerlo bien era juntarnos y hacerlo lo mejor que podíamos, pero como había gente que llegaba tarde o que simplemente no iba, el resto nos juntábamos a perder el tiempo y después llegaba la persona que había faltado, y teníamos que volver a hacer lo que ya habíamos hecho pero resulta que faltaba otro y ahí la cosa se empezó

a transformar en un sin sentido y empezó a volverse medio nocivo para mí, el invertir tanta energía , tanta pasión en algo que está siendo constantemente boicoteado y que generaba una sensación de tristeza y frustración más que de goce y realización.” (BERRÍOS INOSTROZA)

El problema para calendarizar ensayos y la merma en el rendimiento en las sesiones, se transformaba en la dificultad principal a solucionar. No obstante, estas situaciones fueron creando una “cortina de humo”, ante una situación que pasaba desapercibida pero que, sin duda, era el problema principal, algo que no se evidencio en ese momento pero que, ahora, haciendo una retrospectiva del trabajo, Víctor Valenzuela nos confirma:

“Yo creo que lo que pasó fue que dejamos de escuchar el entorno, empezamos a enfocarnos en la práctica como sentido en sí mismo, nos desvinculamos de lo social. No creo que la renuncia del director haya sido tan determinante, para mí fue que dejamos de preguntarnos en torno al problema central” (VALENZUELA VALENZUELA)

Este era un problema evidente. La Compañía había vuelto a trabajar al interior de esas cuatro paredes que se habían tratado de borrar; se volvió a un ambiente protegido y se estancó el flujo de ideas y relatos que se había abierto durante 2011.

El quiebre que provocó la renuncia del fundador y director de la Compañía, desencadenó las reacciones de muchos integrantes, quienes deciden seguir sus pasos. Aun así, un grupo decide continuar con el proyecto, ya que estaba en juego la ejecución y rendición al Fondo Azul, que comprendía la realización de una itinerancia por distintas facultades de la

Universidad de Chile. Los que continúan en la agrupación, preparan una presentación de *La canción rota* para el día del teatro que se celebraría el 11 de mayo de 2012 en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Esta presentación estuvo a cargo de Víctor Valenzuela, y se articulaba como una sinopsis teatral del montaje: la idea era contar en muy poco tiempo una descripción de los personajes principales, el contexto y el conflicto. La puesta en escena nació de variadas improvisaciones que se fueron uniendo y adquiriendo sentido.

“Fue completamente afectivo, fue porque estaba quebrado el grupo, y por tratar de re vincularse con el sentido del grupo que habíamos formado. Era una pequeña función muy para el grupo, para re vincularse. Creo que al final nos transformamos como en funcionarios, dejamos de escuchar lo que realmente nos hacía sentido, entonces tratábamos de dar cuenta lo que hablaba la obra en vez de enfrentar lo que realmente nos importaba.” (VALENZUELA VALENZUELA)

Esta muestra, presentada el 11 de mayo del 2012 en la sala Agustín Siré del DETUCH, funcionó como un botón para que algunos de los integrantes que habían dejado la compañía decidieran volver al proyecto para así terminar el remontaje de *La canción rota* y cumplir con la itinerancia que habían comprometido al postular al Fondo Azul. La agrupación se había reformulado y Vicente Iribarren asume como nuevo director del montaje. La puesta en escena, nuevamente se replantea, ya que el grupo había disminuido en número y se decide entonces tomar como opción la idea de una obra móvil al estilo del pasacalle, en la que, en cada estación, se

desplegaría una escena precisa de la obra que ayudase a contar la historia de manera clara y lúdica.

Durante 2012, algunos de los integrantes de la Compañía y, en el marco del Taller Integrado I, correspondiente a ambas menciones (Actuación y Diseño Teatral), trabajaron con el director Ignacio Achurra en un montaje callejero llamado *Frankenstein*. Este trabajo se realizó en la estación de metro Quinta Normal, y funcionaba como un espectáculo móvil (con estaciones), experiencia que sirvió entonces, para decidirse por esta forma de teatro callejero para la “nueva” *La canción rota*.

“La verdad es que no teníamos mucho tiempo debido a todo lo que paso con el mati asique tuvimos que tomar decisiones rápidas, justo ese año habíamos trabajado con el Achurra y la verdad es que yo no tenía mucha experiencia en dirección asique tome esa experiencia como base para el trabajo. Pese a todas las dificultades y a que en realidad el trabajo no llego al nivel que yo quería, creo que fue una decisión acertada pero falló en ejecución, igual cumplimos con el fondo azul y creo que la itinerancia por las facultades de la Universidad de Chile fue una bonita experiencia, nos dios visibilidad como CETUCH dentro de la universidad y permitió que el proyecto continuara vivo, asique para mí fue un trabajo muy gratificante” (IRIBARREN GODOY)

CAPÍTULO III

“DESARROLLO DEL CEETUCH: DIVERSIDAD DE ESTILOS DENTRO DEL FORMATO CALLEJERO”

3.1. LOS PAPELEROS, ISIDORA AGUIRRE

3.1.1. Orígenes

Durante 2013, comienza a funcionar formalmente la Compañía que se había establecido en base al proyecto *La Gran Obra*. Se articulaba ya bajo la sigla CETUCH (Compañía de Estudiantes de Teatro de la Universidad de Chile). En este segundo trabajo se buscaba la continuidad del grupo, así como el asentamiento definitivo de sus bases y fundamentos que apuntaban a generar un espectáculo de calle masivo; el rescate de la dramaturgia nacional; y la utilización del teatro como una herramienta que interactúe con los problemas de la sociedad tal como sucedió en 2011.

Lo primero, fue efectuar una revisión exhaustiva de textos chilenos que pudiesen adaptarse a los objetivos de la agrupación; bajo esta lógica, todos los participantes del montaje, tanto director, actores, diseñadores y músicos tenían la libertad para proponer textos. Cada texto era sometido al análisis y votación, lo que finalmente hizo que las posibilidades se redujesen a un par: *Los Papeleros*, de Isidora Aguirre; y *Chañarcillo*, de Antonio Acevedo Hernández.

“Nos enfrentamos a otro mundo, se conservó la metodología de leer obras chilenas y de tomar la decisión en conjunto de cuál iba a ser nuestra próxima obra y en eso seleccionamos “Los papeleros”. Yo creo que se eligió porque tenía mucho material artístico para desarrollar, tenía canciones, tenía personajes que presentaban un gran mundo interior, tenía otro desarrollo expresivo y en ese sentido creo que fue una diferencia con la “Canción rota”. En cuanto a la metodología, la abordamos mucho más desde el cuerpo expresivo desde un principio. Los personajes nos ayudaron mucho a construir desde el cuerpo, era mucho de sentimiento, de cómo expreso lo que siento, lo que el personaje siente.” (PÉREZ RAMÍREZ)

Antes de tomar la decisión definitiva del texto, el director trabajó con los actores en diversos ejercicios de improvisación y construcción de lenguajes para ambas opciones, permitiendo analizar escénicamente las posibilidades que cada texto otorgaba a los actores, pudiendo generar, de esta forma, una mejor evaluación y posterior definición del texto indicado. Después de este proceso, que se extendió por alrededor de un mes, el grupo decidió montar el texto de Isidora Aguirre, *Los papeleros*, obra estrenada originalmente en 1962, por el grupo de teatro del Sindicato de Actores, bajo la dirección de Eugenio Guzmán. Esta obra está ambientada en los años sesenta, y se centra en los papeleros que trabajan a las afueras de Santiago. El texto aborda temas como la desigualdad, los problemas de vivienda, el abuso del patrón, y la falta de dignidad de los trabajadores. La pieza de Isidora Aguirre entrega variedad de imágenes, sensaciones, y temáticas sociales que, para el grupo, significaban un gran potencial creativo:

“Esta es la historia
de la escoria del hombre
y del hombre en la escoria
Ella trata de los hombres

que avanzan sin avanzar
porque piensan que las cosas
están bien como están
Esta es una historia absurda
como absurda es la ley
que hay quienes mal vivan
para que otros vivan bien”

(Fragmento del texto *Los papeleros*, Isidora Aguirre 1962,
editada por CEETUCH 2013)

El montaje estaría bajo la dirección de Matías Berríos Inostroza, quien regresaba a la Compañía, luego de haber abandonado el proceso de *La canción rota*, durante 2012.

“Cuando me fui de la compañía, me arrepentí mucho. Nunca me quise ir, simplemente fue por la impotencia de no poder trabajar como yo quería, de no poder hacer lo que yo quería hacer porque las condiciones no estaban. Cuando me fui, me arrepentí como a los dos días siguientes, porque el trabajo que estábamos realizando con el grupo era lo que a mí me había hecho sentido. Fue rudo, me fui, pero también me di cuenta que no me la pude. Me arrepentí porque era un grupo que me hacía sentido, había una línea de coherencia, se estaba haciendo teatro con sentido. Ni en la clase, ni en el Víctor Jara yo sentía que había un teatro con sentido, con un objetivo coherente a la manera de hacerlo, con un texto coherente, con un objetivo itinerante. Para mí era la oportunidad de hacer teatro más verdadero, más real. En ese momento sentí que el teatro era más importante que yo, la compañía y el proyecto. Entonces tuve que resolver cómo poder lograrlo con el grupo que sea y superarme. Yo tenía muchas ganas de hacer teatro, de dirigir, era una oportunidad de hacer teatro fuera del cobijo universitario.” (BERRÍOS INOSTROZA)

Para este segundo proyecto escénico, al igual que en la primera instancia con *La Gran Obra*, se abrió una convocatoria a todo aquel estudiante que quisiera hacerse parte del proceso. Alrededor de treinta y cinco estudiantes, entre diseñadores, actores y músicos; incluyendo a gran parte del grupo fundador, asistieron al llamado.

Esta vez el contexto era diferente; corría el año 2013 y los estudiantes estaban en clases. La efervescencia de la movilización ciudadana de 2011 había quedado atrás y los ánimos eran distintos. Los tiempos para ensayos eran más escasos, por lo que algunos de los participantes, que en un inicio habían llegado a la convocatoria, decidieron retirarse del proyecto.

“Fue radicalmente distinto, en *La canción rota* estábamos todo el día en eso, pero al pasar a “Los papeleros” no había tanto tiempo, entonces la gente que participaba del montaje tenía una carga mucho más grande y eso provocó que mucha gente se saliera, porque no lograron compatibilizar los tiempos que exigía la carrera de Actuación con el poder estar ahí” (BERRÍOS INOSTROZA)

Finalmente, el grupo se redujo a veinticinco actores, tres músicos, un diseñador, y el director. Esta vez, y para evitar los problemas generados en 2012 que detonaron la salida de Matías Berríos, se establecieron ciertas reglas de asistencia, penalizando las faltas a ensayos con la expulsión del proyecto. Por este motivo, el proceso creativo fue sufriendo algunos retrasos, ya que la obra debía adaptarse cada vez que había algún cambio en el elenco.

“Creo que un pie cojo que hemos tenido a lo largo del tiempo con el CEETUCH y se vio reflejado en este trabajo, es la falta de rigor, el <Mati> exigía mucho rigor que no muchos pudimos cumplir y creo que eso se ve reflejado en lo que era la obra, porque quizás teníamos un lenguaje atractivo pero a pesar de eso siempre estuvo esta patita coja del carácter ético que hasta el día de hoy nos cuesta, el llegar a la hora, el aprenderse los textos, no faltar, creo que esas actitudes nos mellaron el trabajo, por eso también costó tanto madurar la obra, porque primero tenía una versión larga, luego actores se fueron y todo esto fue impidiendo que el trabajo avanzara” (PÉREZ RAMÍREZ)

3.1.2. Trabajo de mesa

Desde un inicio el texto plantea muchos desafíos, ya que posee una gran extensión y muchas historias que se entrecruzan para nutrir la historia central. La Compañía se propuso a trabajar el texto, adaptarlo hasta lograr una estructura que lograra instalarse de mejor manera a un formato callejero.

“Era un teatro evidentemente textual, donde el diálogo importaba mucho, de muchos personajes, mucha situación y nosotros lo poco que aprendimos en “La canción rota” era que en la calle la situación se moría, aparecía el perro, el vendedor ambulante, no daba para entrar en una atmósfera, entonces la dificultad era cómo hacer una versión callejera de teatro de sala. La segunda dificultad era que no había ni un solo peso y era un grupo grande, con una obra un poco mal escogida para la calle porque era una obra de sala, entonces fue todo un desafío tratar de traducir eso a un lenguaje visual” (BERRÍOS INOSTROZA)

En un principio, el texto fue trabajado en conjunto por todo el grupo; sin embargo, el trabajo de mesa se tornaba complejo por lo numeroso del mismo, por lo que, con el pasar del tiempo, la adaptación de la obra quedó a cargo sólo de las personas más interesados en la dramaturgia. Uno de los encargados de la adaptación fue Víctor Valenzuela, quien indica que este proceso significó un gran aprendizaje, ya que se comenzó a hacer teatro desde el mismo texto, lo que lograba marcar muy bien los giros de acción, las “peripecias” y las transformaciones de los personajes, Para Valenzuela,

era evidente que se debía “escuchar” lo que Isidora Aguirre les estaba indicando en las estructuras dramáticas del texto.

“La dificultad principal fue que el texto está muy bien escrito, para mí fue una escuela ese texto, cada texto es una peripecia y está puesto por algo, Isidora Aguirre es demasiado perfeccionista, yo me rompí la cabeza con ese texto, aprendí mucho, no todos aprendimos lo mismo porque no todos trabajamos el texto, para mí eso fue una dificultad, pero una gran lección, creo que la Isidora Aguirre me enseñó mucho con su texto. (...) Creo que eso fue bello, el vincularse con el texto. Yo pensaba que nosotros íbamos a traducirlo y hacerlo, pero no, nosotros tenemos mucho que aprender y el texto mismo te está enseñando y formando en toda una tradición.” (VALENZUELA VALENZUELA)

El trabajo textual era fundamental para lograr un buen montaje, pues era necesario que la Compañía se decidiera por alguna de las temáticas que aborda el texto para profundizar en ella, y lograr así crear una historia clara para el espectador. Algunas temáticas del texto, inmediatamente fueron relegadas a un segundo plano, por ejemplo: las temáticas religiosas, y algunas relaciones que se articulaban entre personajes secundarios y, si bien todos estos temas enriquecen la dramaturgia de la obra, era necesario cortarlas, ya que la importancia iba a recaer sobre la narración y la problemática que el grupo decidió llevar a escena. Básicamente, se cortaría todo aquello que no aportara a la línea que la agrupación había decidido seguir, poniendo el énfasis en la lucha por la dignidad de los trabajadores.

“Es un texto que está muy bien construido, es muy didáctica, hay transformación constante, eso tiene que ser percibido por el actor que está adentro, por lo tanto, también

tiene que darse cuenta el espectador para seguir la historia, porque finalmente lo que tiene que generar es la interrogante sobre qué es lo que tienen que hacer como personajes y finalmente esa interrogante es lanzada al público. La dificultad es que nosotros estamos en un lenguaje muy abierto, por otro lado, está el rollo de que los personajes eran papeleros y cómo representar esa marginalidad, nosotros nos enredamos mucho, creo que tiene que ver con toma de decisiones, por otro lado la basura y su textura que visualmente trabajamos con los grises en un principio, pero la ciudad era gris entonces la obra no se veía, teníamos tres mil problemas que solucionar, que solo nos dimos cuenta a medida que montábamos la obra, igual es bello porque fue la constante comprensión de un texto que realmente está muy bien elaborado.” (VALENZUELA VALENZUELA)

Este texto significó para el grupo, uno de los mayores desafíos a nivel dramático. La obra continuó modificándose a partir del texto, se realizaron cambios en la escenografía y los vestuarios, de una paleta de colores grises pasaron a azules y colores claros que permitieran al espectador identificar fácilmente el espacio de la acción de los personajes.

3.1.3. Metodología y creación de trabajo

Ese año (2013), la mayoría de los integrantes de la Compañía cursaban el cuarto año de la mención en Actuación Teatral, por lo cual habían adquirido una mayor cantidad de referentes en cuanto a los procesos creativos y al trabajo de teatro callejero. Algunos, como mencionamos anteriormente, ya habían participado de un proceso creativo con el director

Ignacio Achurra durante el año 2012, en el marco del taller integrado⁷, además de diversos procesos creativos con Raúl Osorio quien introdujo el concepto de la partitura física al trabajo. Por su parte Matías Berríos, junto a otros integrantes de la agrupación, continuaron con la investigación en torno al desarrollo de un lenguaje corporal por medio de talleres de mimo corporal dramático y seminarios realizados por diversos actores del *Theatre du Soleil*⁸. Así, el director contaba con valiosas herramientas para desarrollar el trabajo; la pretensión siempre fue generar una metodología de trabajo propia, y no copiar los procesos vividos anteriormente en los talleres.

“Teníamos que meter cuerpo, ahí ocupamos el tema del trabajo de coro y de cómo volver un texto muy rico en cuerpo, era súper difícil el trabajo, me acuerdo de ver los referentes de las bolsas, el rollo del reciclaje, los papeleros, la olla común, yo creo que el desafío fue volver un texto bellissimo al cuerpo y rescatar lo mejor, ahí yo creo que la adaptación del texto fue lo que más costó y el tema de cómo se entendía la partitura física, a mí me costó un montón porque yo nunca trabajé con Raúl Osorio y era extraño como la partitura tomaba tanto protagonismo incluso por sobre la emoción. Me acuerdo que de repente le metimos narices de payasos, lo lindo de “Los papeleros” fue la búsqueda de lenguaje, utilizamos todos los lenguajes posibles del payaso, de la estructura física, del mimo, pero tratando de llevar el texto al cuerpo.” (YÁÑEZ ÁLVAREZ)

El director propuso distintos ejercicios que permitían a los actores comprender e incorporar nuevos conceptos y formas de trabajo con el fin de crear un lenguaje en conjunto que permitiera al elenco desenvolverse en escena y dialogar de una manera más fluida; es decir, se buscaba ampliar el

⁷ Ramo conjunto de las menciones de Actuación y Diseño Teatral de la Universidad de Chile, en el cual se convoca a un director para trabajar con estudiantes de ambas áreas en un montaje teatral. Este ramo se imparte en 2do, 3ro y 4to año de las respectivas carreras.

⁸ Compañía de teatro francesa, fundada por Ariane Mnouchkine, en 1964

universo de posibilidades en torno al trabajo corporal para así llegar a un lenguaje común que facilitara la creación, no sólo en el ámbito actoral, sino también en el ámbito musical y estético ya que, del movimiento de los cuerpos, podían desprenderse canciones, o materialidades que complementaran la acción y ayudaran al espectador a comprender de una manera más amable lo que en escena ocurría.

“Para mi es una obra súper lograda, además que conserva algo bonito que tiene la metodología de coro, la sigue teniendo, si uno se aleja de lo que dice y ve los cuerpos moverse, la obra es como un cardumen donde los cuerpos se agrupan, forman cosas, se alejan, tiene algo como compacto que es lo que logramos visualizar después de aquello estético formal, tenía que ser una amplificación de lo que trataba la obra, de lo que ocurría al interior de los personajes y del discurso, todo eso tenía que traducirse a nivel visual, y si uno lo ve desde afuera igual es como basura que se agrupa, que sale, que se rechaza, que se revuelve, tiene coherencia visual de lo que trata la obra de una manera muy simpática, muy genuina, muy popular, es una obra súper amistosa, es un poco triste porque es cruda, pero tiene eso familiar, puede ir una familia entera y pasarlo bien” (BERRÍOS INOSTROZA)

Los músicos de la obra, a su vez, trabajaron en la investigación de los textos analizando los universos sonoros que ésta proponía, las materialidades, los motivos que podían identificar a cada personaje y, puntualmente, la composición musical de las canciones escritas por Isidora Aguirre en la obra. La dirección musical estaba a cargo de Leonardo Falcón, y los hermanos Tomás y Simón Aguilera

“Empezamos a trabajar casi lo mismo que veníamos haciendo en *La canción rota*, había una idea de retomar el lenguaje y profundizarlo. Fue un proceso loquísimo, quisimos hacer todos los instrumentos de basura, yo hice un bombo, el maxi hizo un contrabajo de tarro de aceite, la

guitarra también era de basura. Intentamos de que funcionara, pero finalmente no funcionó muy bien, los instrumentos se fueron desafinando, rompiendo y quedó botado ese trabajo que era precioso (...) *Los papeleros* tenía más canciones que *La canción rota*; yo fui sacando la beta más compositiva en este montaje. Había que ponerse a hacer canciones, el Tommy compuso varias de las canciones que originalmente eran, después se hicieron más versiones a medida que la obra se iba remontando, hay como 3 versiones de algunas canciones. Armamos un montón de canciones, el proceso fue súper rico, ahí nació para mí la vida en sintonía con la música, incluso armamos *Limbo Calipso*⁹.” (FALCÓN BIANCHI)

El trabajo musical comenzó en conjunto con los trabajos de exploración de los textos, por lo que era habitual que en los ensayos se improvisara con motivos musicales. La música estaba presente durante la mayor parte de las sesiones, acompañaba los trainings y las improvisaciones, permitía que los actores entraran en atmósferas, o provocaba cambios dinámicos de ritmo y velocidades. Con este trabajo se lograba que los actores permanecieran atentos y permeables a lo que ocurría en el exterior, no solo con los instrumentos musicales, sino también con los distintos cambios que se podían percibir en el entorno.

Otro factor fundamental fue el trabajo que se desarrollaba en conjunto con la diseñadora de la compañía Nicole Sánchez Fuentealba. Este trabajo, al igual que el de los músicos, estuvo presente durante todo el proceso, aportando con distintas materialidades, creando espacios, o dando pequeños objetos con los que trabajar en las improvisaciones

⁹ Conjunto musical compuesto por: Leonardo Falcón, Tomás Aguilera, Simon Aguilera, Nikos Alvear y Martín Letelier

“Es un diseño que se plantea a partir de la falta de recursos y estéticamente desde los basurales, al principio la obra iba a ser más pasacalle, esa era la primera idea, pero a lo largo de los ensayos, y al enfrentarnos con ese texto era imposible que fuese pasacalle. (...) inicialmente “Los papeleros” queríamos que solo fuese vestuario, vestuarios gigantes y nuestro referente fueron los papeleros, la gente que recoge basura, lo que más sobresalía queríamos que fuesen las bolsas.” (SÁNCHEZ FUENTEALBA)

Tal como ocurrió con *La canción rota*, en un principio, para este trabajo, tampoco se contaba con fondos para la construcción de escenografía, ni para la confección de los vestuarios, por lo que se intentó que todo fuese construido a partir de esa precariedad y de materiales de desecho que cada actor podía proponer para sus personajes.

Al ser 2013 un año electoral, la calle estaba plagada de afiches de los distintos candidatos por lo que, en ese contexto, surgió la idea de crear una escenografía a partir del material plástico de estos afiches. Los actores comenzaron a recortar y traer todos los afiches posibles con el fin de crear una especie de escenario sobre el cual sucedía la obra; esto era muy acorde con lo que se narraba en el texto. *Los papeleros* hacían sus reclamos al patrón sin conseguir ser escuchados y, al ver todas estas fotografías impávidas de candidatos con sus *slogans*, se reforzaba la idea de injusticia que se plantea en el montaje.

Se creó una cortina con camisetas desechadas que aportaban a la profundidad visual de la obra, y también a la delimitación del espacio donde ocurría la acción. Con esto, se buscaba fijar la atención del espectador

transeúnte e instalar un espacio que se evidenciara como un espacio de acción artística.

Desde su estreno, esta obra ha sido objeto de diversos cambios, tanto en el texto, como en la estética, musicalidad y registros actorales. Actualmente, es la obra más longeva de la CEETUCH, y es considerada por su director uno de los cimientos creativos de la Compañía.

“En *Los papeleros*, como que nos asentamos, nos reflexionamos y nos equivocamos, incluso hasta terminada la obra la seguimos cambiando, le cambiamos los vestuarios, la escenografía, le cambiamos todo, la volvimos a repensar muchas veces y entre eso paso un flujo grande de personas, yo creo que de ahí es la matriz del aprendizaje, de todo, es la obra con la que más he aprendido en todo aspecto” (BERRÍOS INOSTROZA)

3.1.4. Detalles de producción

Para este segundo montaje, muchos de los integrantes que habían participado del proceso de *La canción rota* tenían conocimiento de la existencia del Fondo Azul¹⁰, por lo que se planteó la posibilidad de postular nuevamente, con el objeto de obtener financiamiento para mejorar aquellos aspectos de la obra que, por motivos económicos, no habían podido desarrollarse de la manera más óptima. Esta vez, la encargada del proyecto fue Valeria Yáñez, quien ya había egresado de la carrera de Actuación Teatral durante 2012, pero continuaba formando parte de la Compañía. El

¹⁰ Fondo de la Universidad de Chile concursable para el desarrollo de proyectos Universitarios

proyecto se articuló en base a la posibilidad de realizar un remontaje de *Los papeleros* durante el 2014, con el valor agregado de darle continuidad a la labor social que se había propuesto la compañía durante sus inicios.

El proyecto se formuló en torno al remontaje de la obra, y hacía énfasis en la itinerancia que se realizaría con la obra por diversas poblaciones de Santiago, itinerancia que, además, involucraría un taller de teatro abierto previo a la función, y un conversatorio al término de la misma. Esto, con la finalidad de producir una instancia de retroalimentación entre el elenco y los vecinos de las poblaciones, además de fortalecer los vínculos entre las organizaciones sociales y la Compañía para futuros eventos.

Este proyecto contribuyó a abrir las posibilidades de la Compañía; ahora no solamente se trataba del trabajo de creación e itinerancia de una obra, sino que se buscaba, a través del trabajo en talleres y conversatorios, la vinculación con los diversos territorios y sus problemáticas, con el fin de establecer vínculos y trabajos que lograsen perdurar en el tiempo. La adjudicación de este Fondo Azul, también contribuyó a la profesionalización e independización de la Compañía, ya que se utilizaron recursos para la compra de los primeros equipos básicos de iluminación y sonido. Estos insumos, además de ayudar a la atmósfera y estética de la obra, permitía una mejor organización en cuanto a los lugares y horarios de realización de las funciones y, en definitiva, propiciaba una mejora en la calidad del trabajo que se estaba presentando.

“Ya el solo hecho de pensar y planificar era diferente, hacíamos cronogramas, nos dimos cuenta que necesitábamos catering. Pensamos un poco más y tratamos de resolver, postulamos a fondos, volvimos a ganar el Fondo Azul que nos financió un par de cosas, pero por sobre todo tratamos de enfrentar y evidenciar todos los problemas que antes ni siquiera mirábamos. En ese sentido hubo cierta planificación, cierta reflexión y sobre todo hubo aprendizaje de cómo hacer las cosas” (BERRÍOS INOSTROZA)

Este proyecto fue postulado durante el 2013 y su ejecución fue realizada durante el año 2014.

3.1.5. Funciones y giras

La obra fue estrenada a fines del año 2013 en la población *La Victoria*, siguiéndole a ésta, algunas funciones más en juntas de vecinos y colegios. La idea era probar la obra y darle rodaje a la espera de lo que sería la itinerancia financiada por el Fondo Azul. En estas primeras funciones se evidenciaron todos los problemas que tenía la obra en cuanto a lo técnico, la estética, la duración y la narración de la historia; problemas que intentaron solucionarse con los recursos entregados por la Universidad, y con más ensayos, donde se replantearon algunas escenas y musicalidades.

La itinerancia, realizada durante 2014, abarcó las siguientes comunas: San Joaquín, Santiago, Puente Alto y Estación central. Durante esta gira, los integrantes de la Compañía notaron los avances propios que existían con respecto a la que habían realizado durante el 2011 con *La canción rota*

“Se reafirma esta idea de la compañía de hacer teatro en la calle y en los lugares donde no hay acceso al teatro, se trabaja mejor en cuanto a las relaciones con las poblaciones, las cosas se organizaban con más anticipación, teníamos espacios donde nos recibían, había público, creo que en eso se avanzó bastante.” (GODOY HERNÁNDEZ)

“Creo que con los papeleros recién empezamos a tratar el tema de la producción y ahí empezamos a encontrar herramientas de las cuales agarrarnos y darle una continuidad a la obra y a pesar de todo, la gente lo recibía bien, y empezamos a generar contactos, ahí se fueron acumulando un montón de cosas y empezamos a creernos el cuento de que éramos una compañía profesional y teníamos que apuntar hacia eso.” (PÉREZ RAMÍREZ)

A pesar de que *Los papeleros* es el montaje que más tiempo ha estado en el repertorio de la agrupación, con más de tres años de historia, es también uno de los trabajos que más tiempo ha tomado en cuanto a su maduración artística ya que, durante su realización y posterior re-montaje, hubo muchos cambios, tanto en la dramaturgia como en su estética. Con la obtención del fondo concursable universitario, se replanteó la estética, con la inclusión equipos técnicos de audio, iluminación, además de la creación de un nuevo personaje que serviría como un narrador que entregaba la historia de una manera más directa con el público. Esto, a su vez, generó una nueva relación entre los actores, el espacio y los nuevos elementos que se integraban a la escena.

“Creo que la maduración que tuvo la obra fue súper lenta, la obra ya lleva 4 años y creo que las energías de ese grupo siempre fueron muy bajas en el sentido de que no se creían el cuento, en ese sentido eso se ve reflejado en el trabajo y creo también que nos tirábamos mucho para abajo, algunos compañeros igual hacían comentarios de que “Los papeleros” era la oveja negra del CEETUCH y eso

va tirando para abajo, tuvieron que pasar muchas cosas para que este año (2016) la obra madurara, porque creo que esta obra tiene varios golpes bajos en su historia, muchos reemplazos y eso corta la continuidad del desarrollo de los personajes, yo entré haciendo un reemplazo, entonces tampoco tuve un desarrollo continuo del personaje, no tuve investigación, sino que tuve que entrar a parchar” (PÉREZ RAMÍREZ)

Si bien los nuevos elementos técnicos incorporados a escena ayudaron a un mejor desarrollo de la obra, algunos acontecimientos fueron mellando la participación y las ganas del elenco por continuar con el trabajo. Uno de estos se dio en plena campaña de Carolina Tohá, por la alcaldía de Santiago:

“Lo técnico ayudó mucho también y con eso funcionando los actores se soltaron y ahí corrió, aparte esta obra ha sufrido hechos traumáticos, me acuerdo de una función donde apareció un Barney regalando completos con la Tohá, en otra se cortó la luz, entonces eso cansa” (GODOY QUIERO)

3.1.6. Otras apreciaciones

Durante el año 2013, el grupo comienza a preguntarse acerca de la proyección de la Compañía y de la pertinencia que tenía la CETUCH que, hasta ese entonces, cumplía tres años de trabajo ininterrumpido. La mayor parte de los integrantes y miembros fundadores cursaban el cuarto año de sus menciones, por ende, para 2014, la mayoría ya se encontrarían en calidad de egresados. Era necesario entonces cuestionarse qué ocurriría con el proyecto CETUCH. Algunas de las preguntas que comenzaban a

surgir eran: ¿continuará este proyecto sin nosotros? ¿cómo dejar una herencia a los estudiantes? ¿será necesaria la articulación de un proyecto escrito que permita a la CETUCH seguir funcionando como un proyecto universitario independientemente de las generaciones estudiantiles, y docentes? ¿Es necesaria la alianza entre la CETUCH y el DETUCH para la preservación de este proyecto? Todas estas dudas llevaron a innumerables reuniones donde se debatiría y decidiría el futuro del proyecto. Era imperioso para los fundadores de esta iniciativa que continuara, primero que todo en manos de los estudiantes, y que no perdiera esa autonomía que éstos le habían otorgado. La generación fundadora de esta Compañía también tenía cierto resquemor con la institucionalidad, y cómo las instituciones llevaban los procesos, además de cierta desconfianza en lo que se podía transformar este proyecto si era dejado en manos del Departamento; sin embargo, eran necesarias las conversaciones con el DETUCH para coordinar un correcto funcionamiento de este proyecto estudiantil dentro de los marcos universitarios.

“Me vino a hablar Berrios, viendo opciones de cosas, como financiamos, cómo hacemos todo esto. Y me dio gusto porque lo que hablábamos es que era bueno que sea un proyecto permanente de los estudiantes. Independiente de quien estuviera dirigiendo, incluso la idea de que los directores cambiaran, y cómo podemos relacionar el departamento con esta estructura. Entonces en ese momento el 2013, yo instalo un lugar de intentar generar una relación fuerte desde la coordinación de creación, además asumiendo que nosotros por otro lado estábamos intentando de revitalizar el famoso DETUCH, que ha sido menos continuo que el CETUCH, ha sido más difícil incluso que el CETUCH, entonces la idea sería tener variedades de compañía, pero al mismo tiempo orgánicas distintas, que es justamente lo que yo siempre voy a defender, que yo no creo en la institución que es la que es

centralista, yo creo en una institución que dialoga con cosas distintas y con propuestas distintas, entonces lo importante del CETUCH, que tuvimos en esas varias conversaciones era que se veía que había una identidad: habían optado por un teatro de calle, habían optado por determinados contenidos, y eso hacía que el proyecto fuera muy claro. Y era muy interesante, habían ya ganado proyectos azules, etc” (BARRÍA JARA)

Luego de algunas reuniones, en donde cada miembro de la CETUCH planteaba sus inquietudes acerca de las problemáticas que en ese momento sucedían, como lo eran el vínculo con el Departamento de Teatro (DETUCH) y el tema de las personas que prontamente egresarían. Se tomó la determinación de ampliar el espectro de personas que podía componer la Compañía y se decide cambiar el nombre de CETUCH (Compañía de Estudiantes de Teatro de la Universidad de Chile) a CEETUCH (Compañía de Estudiantes y Egresados de Teatro de la Universidad de Chile)

“Lo que hizo que el CETUCH ocurriera fue todo el contexto nacional, no éramos nosotros, podíamos pertenecer a otra cosa, éramos parte de otra cosa, tiene que ver que sean egresados porque la gente que estuvo ahí (movimiento estudiantil) fue gente que ya egreso para el 2014 y que tiene que ver con este relato que fue absorbido y ahí está la gente que cree en el proyecto, porque la gente que es estudiante, las nuevas generaciones, no creo que crean en el proyecto así como para andar cargando los pallets 6 horas solos. Sin la gente que formó el proyecto no creo que este la misma convicción, siento que no se ha logrado transmitir esa convicción porque no se ha repensado el proyecto, siento que es un proyecto que hace extensión cultural y que no está mal, pero no sé si es el gran sentido del proyecto, entonces tiene sentido completamente de que se haya extendido a egresados” (VALENZUELA VALENZUELA)

Se encontró en esta opción, la mejor manera de continuar con el proyecto, siendo también, un agente de integración entre diversas

generaciones de estudiantes de una misma casa de estudios, aportando así a la creación de una identidad universitaria crítica, a la vez que se creaba una escuela donde los estudiantes podían aprender de las experiencias de los egresados y viceversa, acercándose a un proceso profesional de montaje.

“Nosotros estábamos egresando y nos preguntábamos: ahora que estamos egresados ¿ya no somos parte del CETUCH? Y nos dijimos ¿¡porque no!?, aparte en el contexto en el que nos formamos no teníamos ningún contacto con los egresados y al preguntarnos ¿somos parte o no del CETUCH si es que egresamos? Nos dimos cuenta que nunca habíamos tenido contacto con egresados y nos preguntamos ¿Qué onda los egresados de la Chile? ¿se van? Y en eso aparece una oportunidad, en verdad aparece una posibilidad fértil de crear una conexión con los egresados desde los estudiantes para creaciones, cosa que no existía. Aparece entonces la oportunidad de que el CEETUCH funcione como un escenario donde puede haber un intercambio con egresados que tienen más experiencia, que pueden traer conocimientos y aprendizajes al grupo, creando una compañía más transversal a algo netamente universitario, porque si contábamos con los egresados, contábamos con gente un poco más profesional, con más experiencia, que podía dar mucho y enseñar a quienes se estaban formando, sobre todo en aquello que era evidente que no sabíamos, cómo la producción, la gestión, y el financiamiento. (BERRÍOS INOSTROZA)

Durante este mismo año se comienzan las primeras conversaciones con el DETUCH para el apoyo y la continuidad del proyecto CEETUCH al interior de la Universidad de Chile.

3.2. RAMÓN RAMÓN, LA VENGANZA POPULAR DE SANTA MARÍA DE IQUIQUE

3.2.1. Origen

Durante el transcurso de 2014, Matías Berríos Inostroza comienza a reclutar estudiantes del Departamento de Teatro para iniciar el tercer proyecto creativo de la Compañía. Uno de los textos dramáticos en que se pensó para trabajar fue *Santa Juana de los Mataderos*, del alemán Bertolt Brecht, ya que la idea era seguir con la línea que se había presentado en los trabajos anteriores, es decir, obras con temáticas sociales, contingentes, y capaces de remover de alguna manera al espectador actual, generando un nuevo sentido con el texto, a pesar de que éste haya sido escrito décadas atrás. En el proceso de conformación del nuevo equipo, Francisco “Panchito Paco” López, actor egresado del mismo Departamento el año 2005, y director artístico de la Compañía de Teatro *Fresa Salvaje*, se acerca a Berríos Inostroza, con la intención de colaborar desde algún área con este proyecto.

“Panchito en una primera instancia se acercó con ganas de ayudar en el proyecto, al principio le interesaba la idea de colaborar como coreógrafo. En un comienzo, yo tenía la idea de que trabajáramos con *Santa Juana de los Mataderos*. La conformación del grupo para esta tercera obra fue lenta, y en esos momentos cuando el Pancho se estaba incluyendo, tenía una idea de obra que quería trabajar, pero no sabía muy bien si este era el grupo y el lugar donde poder llevarla a cabo, ya que no era director de la compañía, y era el primer egresado que se hacía parte del CEETUCH. La compañía todavía estaba formada solo

por estudiantes o egresados que en su época de estudiantes se unieron al grupo, y el Pancho quería trabajar con su amiga Catalina Guzmán, que no era egresada de la escuela. Finalmente, Panchito propone la obra que quería trabajar, con los requisitos de que estuviese la Cata, porque era “su actriz diva”, y de poder dirigir la obra. Llegó como coreógrafo y terminó siendo el director” (BERRÍOS INOSTROZA)

El grupo, finalmente se conformó a partir de diferentes generaciones de artistas, la mayoría de éstos en su etapa de formación, recientes egresados de Actuación Teatral y profesionales; por supuesto, también se integraban estudiantes de primer año, para los cuales este proyecto se presentó como una primera instancia de trabajar en una obra teatral e, incluso, el caso de una estudiante secundaria como Amelia Falcón Bianchi. En relación a esto último, uno de los nóveles artistas, como Fernando Leal, se refiere a su inclusión en el proyecto:

“Yo decidí formar parte de este proyecto al final del 2014 cuando ya se había iniciado el proceso creativo de *Ramón Ramón*. Iba pasando por el pasillo, y vi que los chiquillos estaban trabajando en un lenguaje que yo no había visto nunca, súper corporal, que para mí fue súper entretenido de ver. Hablé con el director y me dijo que le faltaba un personaje, que era Mr Johns y me preguntó si es que quería participar, y yo le dije que sí, así entré al CEETUCH. Fue una entrada un poco abrupta, los chicos ya estaban casi terminando la obra, ¡así que tuve que aprenderme la obra y estrenar” (LEAL QUINTEROS)

A su vez, Leonardo Falcón, egresado de la carrera de actuación, refiere:

“Yo no creo que la compañía hubiese seguido sin egresados. El <Pancho> hizo un aporte muy <bacán> para la compañía, en términos de producción, en el montaje que dejó. En ese momento, todavía no estaba redondita la

compañía, no se entendían bien los roles y aún ésta era muy frágil, ahora hay por lo menos cierto reconocimiento institucional. *Ramón Ramón* fue la obra que dijo: esta compañía sí funciona, porque se pusieron a trabajar estudiantes de primero con un egresado que ya había dirigido varios montajes. Fue una obra que gustó mucho, donde hubo un montón de elementos que conjugaron para que el montaje saliera a flote, dándole a la compañía la oportunidad para que al próximo año ya fuera esperado el nuevo montaje del CEETUCH. Sin haber incluido egresados en ese contexto no hubiese sido posible, creo que es muy difícil que un estudiante haya tenido el lobby que tenía el <Panchito>, con el *Santiago Off* por ejemplo, o que haya tenido el tiempo para redactar un proyecto como el que redactaron para el Fondo Bicentenario, o para el Valentín Letelier, ambos de la Universidad de Chile, o hacerse cargo de éste. Los estudiantes con suerte pueden ir a los ensayos, no tienen tiempo. Yo no sé ni cómo lo hacen. Yo cuando estaba en la escuela estaba de 8 a 1 de la mañana casi todos los días. Era necesario que estuvieran los egresados, esto le dio la posibilidad a la compañía de profundizar. La compañía sigue teniendo su foco en los estudiantes, sigue siendo un semillero, para mí así lo ha sido, pero al mismo tiempo te amplía a la posibilidad de hacer algo profesional estando en la escuela.” (FALCÓN BIANCHI)

3.2.2. Trabajo de Mesa

López traía una nueva propuesta, una idea que nació tras una conversación que tuvo con un anarquista acerca de un héroe nacional incógnito, el cual la historia oficial se había dedicado a borrar, condenándolo al olvido. El grupo se vio atraído rápidamente por este “justiciero subreptico”: Antonio Ramón Ramón, un personaje oculto de la historia de nuestro país, aparecía en el horizonte del grupo para ponerle voz y hacerse cargo de un acontecimiento que permanecía aún en los subterráneos de la historia de nuestra nación. Muy poca información era la que había acerca de Antonio Ramón Ramón, tres fotos de él que datan del año 1914 circulando por internet, una tesis de ciencias sociales, un memorial

popular ubicado en calle Rondizzoni en Santiago centro, y distintas versiones que construyen su historia de venganza, transformándolo casi en un personaje mitológico. Ramón Ramón fue un obrero jornalero español, que al, conocer a su medio hermano Manuel Vaca, emprenden un largo viaje en búsqueda de nuevas oportunidades laborales, que termina por traerlos a América. Los hermanos se separan, optando por rumbos laborales diferentes. Antonio parte a Argentina y Manuel se instala en Tarapacá, atraído por las faenas del salitre. A pesar de la distancia, los hermanos mantenían una fluida comunicación a través de correspondencia, la cual se vio interrumpida por parte de Manuel hacia finales del año 1907. En Buenos Aires Antonio se entera de la sangrienta matanza hacia los trabajadores del salitre, ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique. Lo anterior lo impulsa a viajar a Chile en búsqueda de noticias de su hermano. Una vez en nuestro país, se entera de que Manuel fue parte de las movilizaciones obreras, y fue asesinado, como miles de personas, en esta cruel cacería del 21 de diciembre de 1907. La venganza empieza a gestarse. Transcurren siete largos años. En las inmediaciones de lo que hoy es la actual estación de metro Rondizzoni, a eso de las 10:15 horas del 14 de diciembre del año 1914 y, cuando el General Roberto Silva Renard (General a cargo del desalojo de obreros de la Escuela Santa María de Iquique, que dio la orden para la matanza) caminaba por la calle Viel hacia su despacho en la Fábrica de Cartuchos del Ejército, Antonio Ramón Ramón lo ataca propinándole veintiún puñaladas por la espalda (según la relación oficial de los hechos), aunque no consigue su propósito de causarle la muerte. La historia de este

anarquista español desde ese momento, es un misterio. Existen distintas teorías: que volvió a España y se suicidó; que fue encarcelado, con lo que fue condenado al olvido; que intentó envenenarse en la cárcel para morir. Pero algo sí es certero y es claro: la historia chilena se encargó de enterrarlo, de olvidarlo. Lucas Figueroa cursaba primer año de Actuación Teatral ese 2014 y, sin dudarlo, se hizo parte de la CEETUCH, debutando con este montaje. Respecto a este trabajo, señala:

“Yo creo que la obra está muy bien armada, es simple, el público se identifica, toma un hecho histórico que no todos conocemos, lo muestra desde la óptica de un personaje olvidado por la historia oficial, la historia olvidada, la historia que ustedes no saben, lo que la historia quiso olvidar. además, que lo contrasta con la realidad de ese entonces, la de los obreros del salitre, y la de los trabajadores hoy en día. Por ejemplo, en el momento de la obra en que los obreros aparecen con los carteles del sindicato, es un momento en que la gente si se siente muy identificada, aparecen los carteles con las demandas actuales, como una marcha, acerca mucho, el paralelo se expresa claramente, además al final muestra la venganza de Antonio, que intenta de asesinar a este enemigo, y al final no pasa nada, lo toman preso, y da impotencia, la obra termina con una sensación de una gran impotencia entonces eso queda en el público. El público se identifica y queda con ganas de cambiar este sistema. Y además que en aspectos musicales utilizamos canciones muy reconocibles, Violeta Parra, Víctor Jara, La Cantata” (FIGUEROA LIRA)

3.2.3. Metodología y creación del trabajo

Francisco “Paco” López rescata un acontecimiento histórico-social poco conocido por la mayoría de las personas, que principalmente pueden tener referencia del tema de la Matanza de los Obreros en la Escuela Santa

María de Iquique, por la Cantata del compositor chileno Luis Advis, o por la asignatura de Historia en algunos establecimientos educacionales. Si bien, la Compañía no contaba con un texto dramático previo a la creación del montaje, si abordaba uno de los puntos importantes a trabajar por la agrupación en una creación en relación a la temática, es decir, sobre un hecho histórico que pudiese funcionar como un reflejo de nuestra actualidad nacional, donde los abusos de los dueños del país hacia sus trabajadores y ciudadanos continúan plenamente vigentes, y más naturalizados que nunca. De este modo se presenta para el grupo un nuevo desafío artístico: la creación escénica de un montaje callejero sin un texto dramático pre-existente y de una dramaturgia que surgirá desde las necesidades del propio montaje.

“En ese sentido el montaje parte con mucha ventaja, porque desde el primer ensayo se plantea hacer lo que funciona, se escoge un tema que funcione, nos saltamos el problema de hacer un texto, nos saltamos todos los problemas que tuvimos con Los Papeleros. No teníamos que darle una vuelta a cómo transponer una dramaturgia, porque la dramaturgia la creábamos ahí mismo. Bajo los patrones de las cosas que funcionan y con un tema que iba a dar que hablar” (BERRÍOS INOSTROZA)

López, quien asume la dirección del montaje, buscaba que esta historia ocurriera en la salitrera, presentando obreros trabajadores del salitre y a los millonarios dueños de las industrias, oficinas y pulperías. La historia iba a ser contada a partir de un narrador, donde el eje central de ésta, sería un relato de amor entre Manuel Vaca y la institutriz británica Rose, que trabajaba en la casa de Mr. Johns, dueño de la empresa salitrera donde trabajaba. La obra comienza con el nacimiento de Antonio Ramón Ramón, y

la narración va avanzando, pasando por el encuentro de ambos hermanos, los viajes que emprenden y la separación de éstos. Luego, vemos a Manuel integrarse al trabajo salitrero y su romance con una mujer de distinta clase social a la de él. Se van retratando las injusticias que ejercen los poderosos, dueños de la oficina salitrera, hacia la clase obrera y como éstos, a partir de la organización, la transmisión de nuevas ideas revolucionarias, alzan la voz hacia sus autoridades, en búsqueda de la dignificación de sus vidas. La protesta se hace pertinente, y en este contexto la relación amorosa se tensa, en la medida que las voces de protesta desencadenan en una huelga. Sucede la matanza, y en ella muere Manuel Vaca. Antonio viaja desde Buenos Aires a cumplir su objetivo de venganza, sin poder eliminar del mapa al asesino de su hermano.

“El primer ensayo reunión, en la sala negra, sala 37, Panchito se puso a hablar, donde tenía muy claro lo que quería decir con la obra: quería hablar de la matanza de la escuela Santa María, pero con la óptica de este nuevo personaje, Ramón Ramón, tenía ganas de hacer la Cantata Santa María de Luis Advis, tenía referentes. Desde la primera reunión dejó muy claro que él era el director y que esto no era una dirección colectiva, así. Y durante todo el proceso la metodología fue así, él llegaba y te decía muy claramente, esto va a ser así, así y así. Te daba libertades, pero eran un poco más reducidas. Él tenía muy claro todo, fue bien vertical. A mí a veces me molestaba eso, pero pienso ahora, que tenía mucho sentido lo que él estaba haciendo. Tenía la escena en su cabeza planeada, y hoy en día la escena funciona. Ahora lo entiendo. El referente era Jesucristo Superestrella principalmente.” (FIGUEROA LIRA)

“Panchito tuvo una muy buena idea y que fue muy bien planteada. El equipo de trabajo además confió en él, y se hizo la obra, sucedió, hubo confianza y la apertura de decir, ok, creámosle a este tipo. Acá el director tuvo la opción de hacer y deshacer lo que él quiso, pero en gran parte el éxito tiene que ver en que la obra está muy bien contada, está muy bien estructurada, está muy bien escrita, está muy bien dirigida, es compacta, es entretenida, corre

como por dos carriles la historia casi documental de lo que sucedió, junto a la ficción de la historia que propone la obra. Hay muchos recursos que son agradables para el público. Uno reconoce cuando el público engancha, cuando no. Creo que a eso se le atribuye el éxito, pero principalmente al trabajo, las ganas de seguir dándole la vuelta a la obra, que parte puede mejorar, qué parte puede ser más limpia, las coreografías, como pueden mejorar, esta parte como la podemos contar para que se pueda entender mejor.” (LEAL QUINTEROS)

A partir de los referentes que traía López, se integró desde el primer ensayo la danza como base del entrenamiento actoral, con el objetivo de crear coreografías para la obra y generar un lenguaje común entre los actores. Por otro lado, Berríos Inostroza hacía las veces de asistente de dirección, proponiendo como lenguaje actoral base el trabajo del mimo corporal dramático. La construcción de cada personaje se basó principalmente en la creación de una partitura corporal individual, que funcionaba como un vocabulario gestual de aquello que estaba hablando el personaje. El lenguaje del gesto iba seguido de una voz en off, que funcionaba como una especie de doblaje que era ejecutado por otro actor o actriz, el cual constituía la acción vocal del personaje.

“Me daba mucha libertad, no como en la escuela, que te enseñan lo que no debes hacer, te encuadran mucho: <esto es el teatro>; en cambio en el CEETUCH uno puede hacer lo que quiera, hay libertad de jugar. Por ejemplo, Panchito nos decía, quiero que actúen no como nos enseñan en la escuela, quiero que actúen mal, muy mal. Entonces eso te da muchas libertades” (FIGUEROA LIRA)

“Entrar desde el cuerpo es muy distinto, es muy rico, porque la gente pareciera que empatiza mucho más con la obra. Es una obra que se puede ver con mucha más distancia, y todo lo que significa el teatro callejero, no solo

escuchar lo que el actor está diciendo, si no que ver qué es lo que ocurre.” (LEAL QUINTEROS)

Los personajes en esta obra se pueden clasificar en tres distintos grupos, dados por su clase social: los obreros; los dueños de la salitrera; y los empleados de los dueños de las oficinas. El desarrollo de los personajes se hizo en torno a estos prototipos de distintos roles que están presentes en nuestra sociedad, por lo cual sus características podían ser fácilmente reconocibles por el público. Estos tres grupos jugaban en la dualidad del opresor y del oprimido, donde los dueños millonarios oprimen a sus trabajadores cercanos, para que estos mismos oprimieran a la clase obrera.

De este modo el trabajo corporal, gestual, vocal y estético se desarrolló en esta contraposición de roles, en cuanto a la imagen social que reflejan estas realidades que chocan y se enfrentan en la obra. Por ejemplo, el trabajo de la corporalidad de los obreros, refleja un cuerpo más cansado, agotado por las jornadas interminables bajo el calor abrasador de la pampa, en contraposición al de los jefes, quienes desbordan en sus fiestas baile y energías festivas. De esta misma manera el trabajo del diseño enfatiza las diferencias de origen social y cultural: mientras los patrones salen a lucir sus vestidos impecables, plumas, joyas y sombreros; los obreros tienen sus pieles sudadas, sus camisas sucias y sus zapatos gastados.

En términos musicales, se trabajaron canciones de la Cantata Santa María de Iquique y Te Recuerdo Amanda de Víctor Jara, además de la

creación de distintos motivos y temas musicales que fueron acompañando a la obra, los cuales provenían principalmente del *manoush* o Jazz Gitano. Este trabajo fue a la par con el ensayo de los actores, pues la música cumplía un rol fundamental en la identidad de los personajes, su locación y la situación dramática de estos mismos.

“Hay música que tiene una especie de tino dramático con el teatro que es el *jazz gitano*, porque es una música que lleva una historia, como en el teatro, con un inicio, un clímax y un final, no así la música más popular porque es muy puntual, es demasiado marcado. Entonces había que tener tino para elegir la música y para eso tuve que lanzarlo todo y ver lo que funcionaba, Lo que pasa en varias obras es que uno mira nomás y ahí los directores van pidiendo música. En cuanto al trabajo del CEETUCH fue muy diferente porque íbamos creando juntos, para mí fue vital verlos ensayar, a mí no se me ocurrió nada en la casa, todo lo creamos en conjunto, porque uno tiene que ver a los actores, definitivamente hay actores que ciertos tipos de música no les van y más si es un musical, hay que buscar el tono de voz adecuado para su registro. Volviendo a lo de la creación, lo tenía que hacer viéndolos, porque hay actores más lentos, otros más hiperquinéticos, por ejemplo, hay temas que no son canciones, sino que son motivos, pequeñas frasecitas, hay personajes que necesitan frases musicales y otros necesitan canciones” (GODOY QUIERO)

El diseño integral de la obra hacía alusión al mundo de las oficinas salitreras, al desierto del norte de Chile; la escenografía se compuso a base de andamios, estructuras de fierros y calaminas predominantemente, que representaban distintos espacios físicos, como la casa de los empresarios y dueños de la industria salitrera, el sindicato de trabajadores, la casa de Antonio Ramón Ramón y diferentes pasajes del escenario pampino. El diseño de vestuario se construyó principalmente con *jeans*, esto tiene directa relación con el material de la vestimenta de los obreros trabajadores. Sin

embargo, los vestuarios aquellos que pertenecían a la clase adinerada, si bien eran confeccionados con el mismo material, la diferencia era el estilo del vestuario, ya que éstos últimos lucían atuendos elegantes como fracs o vestidos de baile. Cabe mencionar que, como era la tónica de la CEETUCH, para este montaje tampoco se contaba con financiamiento inicial para la realización, por lo cual los recursos materiales provenían principalmente de los participantes.

“<Panchito> tenía claro que ocurría en la salitrera, y también tenía claro los personajes que quería. El texto daba lo mismo. Durante los mismos ensayos surge la necesidad escenográfica, esas necesidades puntuales, pero la base, que era la salitrera, ya estaba, por eso las calaminas oxidadas, porque eso era lo más típico. Era el cliché de la salitrera. En cuanto a los vestuarios a mí se me ocurrió que los jeans y los obreros iban unidos, además no teníamos dinero. En cuanto a los personajes, me hablaba, quiero que haya un narrador con un sombrero, y yo empezaba a buscar monos y lo hacía, una institutriz gringa, y me ponía a buscar personajes de la época y lo hacía, el gringo, la esposa, el charlestón, y obvio que tienen que tener vestidos de charlestón de jeans. El texto daba lo mismo, los referentes eran claros, la época y la salitrera. Panchito quería lo típico del teatro callejero, encontró y puso lo que vende. Por ejemplo, puso al actor más mino de protagonista. Él era estratégico. Puso incluso una historia de amor en la obra que no ocurría en la vida real” (SÁNCHEZ FUENTEALBA)

“El <Pancho> la tenía clarísima. Tuvo la suerte de encontrarse con el lenguaje del mimo a través del <Mati>, tuvo la suerte de encontrarse con una persona que podía hacer la música y dirigir la música. Es una obra muy simple, muy pop, muy honesta, muy humilde, y la gente lo agradece mucho. Además, es una obra bonita, Panchito tuvo la suerte de encontrarse con la Nicoleta, de encontrarse con la Javi, que son unas chinas cuando hay que ponerse a trabajar, y nosotros tuvimos la suerte de encontrarnos con él. Se armó un grupo ahí, son estas cosas que pasan, y Panchito_lo supo guiar muy bien. Sabía lo que quería, trajo la tremenda idea de esta historia de Ramón Ramón, hizo todas las conexiones y contacto, le dio el empujón, sacó al CEETUCH de las cenizas.” (FALCÓN BIANCHI)

3.2.4. Detalles de producción

Ramón Ramón tuvo fecha de estreno durante el mes de enero del año 2015. A diferencia de las creaciones anteriores de la Compañía, este montaje tuvo un trabajo de producción distinto. “Panchito Paco” López traía consigo la experiencia de la producción de una obra teatral, y no solamente lo referido a la creación misma. Era de suma importancia generar redes, vínculos y contactos para que esta obra tuviese, desde su inicio, un soporte que le permitiese proyectarse en el tiempo. Si bien, al iniciar el trabajo creativo, no existían recursos, a medida que el proceso avanzaba aparecieron cuatro oportunidades que fueron claves para la realización de la primera itinerancia de la obra: la postulación al Fondo Bicentenario de la Universidad de Chile, con el cual se financiaron los materiales para la realización de vestuario, escenografía, papelería, y el transporte de escenografía para las doce funciones que se comprometieron por distintas poblaciones de Santiago; la segunda instancia fue la posibilidad de postulación al Festival *Santiago Off*, donde se efectuaron dos funciones; la participación del CEETUCH en los Trabajos Voluntarios de la FECH, quienes colaboraron con la Compañía facilitando una mesa de sonido propia para la realización de una itinerancia por la localidad de Pichidegua y sus alrededores; y, por último, el vínculo generado con la Caja de Compensación *La Araucana*, quienes compraron varias funciones en distintas oportunidades. Cada una de estas instancias fueron un aporte en diferentes ámbitos para una obra que recién estaba comenzando,

principalmente en términos de difusión, creación de redes y en la obtención de recursos para llevar a cabo el proyecto.

“A mí me parece que se ha sabido llevar muy bien, ha sido un hallazgo completo. Estaba todo, porque aquí no se partió ganando nada distinto, no había plata de por medio de antes, no había algo que fuese distinto, todo lo distinto se construyó, y eso es porque estaban las personas indicadas. En un momento el <Pancho> reclutó a las personas indicadas para la producción, que es algo inédito en el CEETUCH. Desde ahí nace esa idea a raíz de que había un producto comercializable, incluso, estábamos frente a algo que cumplía con todas las necesidades ideológicas de la compañía, que tiene que ver prácticamente con impulsar la organización y revolucionar. Era una obra que se le podía vender a un sindicato, se le podía vender a una minera, podía ir a un festival, entonces aparece la producción, y empiezan a aparecer por eso mismo los escenarios, empiezan a aparecer más y más lugares donde presentarse, es el caballito de batalla. Se transformó en la obra que dio el ahínco que le faltaba a la compañía, para luego poder decir, mira, llevamos 4 obras, estamos haciendo este trabajo. Para mí la importancia que tiene principalmente es esa, que se cumple, que se le saca el jugo a una obra, que de verdad haya salido, que haya podido girar, que hayamos podido venderla, que tenga esa diversidad de público es algo maravilloso de la obra, y en ese sentido me parece que los escenarios han sido una muestra de eso, ha sido muy gratificante.” (FALCÓN BIANCHI)

3.2.5. Funciones y giras

El primer recorrido de *Ramón Ramón*, contempló un total de dieciocho funciones, que se efectuaron entre el 16 de enero de 2015 (estreno), hasta el sábado 7 de febrero del mismo año. El estreno de la obra tuvo lugar en el Centro Cultural *Biblioteca Aeropuerto*, en la Población Robert Kennedy, en la comuna de Estación Central. Lo interesante es que este espacio era auto gestionado por una agrupación de vecinos jóvenes de la comunidad. La función se desarrolló de muy buena manera, y contó con gran presencia de

público y, también, fue presenciada por un grupo importante de anarquistas, debido a que Antonio Ramón Ramón fue un personaje que, por su actuar, ha sido históricamente admirado por los anarquistas chilenos.

“El <Panchito> ya traía carrete, había dirigido 7 obras antes entonces ya sabía un poco lo que funcionaba y lo que no. En ese sentido la obra tuvo más cobijo en términos de dirección y eso artísticamente se nota, sube el pelo tener referentes claros y saber lo que tienes que hacer. Además el director traía otra patita que nadie más tenía que era el conocimiento en la producción, el *lobby*, toda la educación de gestión y producción de lo que nosotros no teníamos ni idea, él sabía cómo hacerla y la hizo. Hizo que la obra naciera en el lugar indicado, se preocupó tanto de la obra como del lugar de su nacimiento, entonces las dos cosas, una buena producción y un montaje hecho a base de las cosas que funcionan, hicieron que la obra naciera como exitosa. Es una historia que además la gente no conoce, entonces genera algo muy bonito, porque la gente se identifica con los problemas que están puestos ahí, conoce una historia que no conocía, se identifica con esa historia, con esos pensamientos que están en la obra.” (BERRÍOS INOSTROZA)

Pese a las experiencias anteriores de la compañía, este era un grupo nuevo, ya que muchos de los integrantes se enfrentaban por primera vez la experiencia de trabajar en una obra de teatro callejero. Si bien la estructura de la obra funcionaba en la sala de ensayo, enfrentarse al pavimento, a la calle, significa encontrarse no solamente por primera vez con el público, sino que también con un espacio que puede ser capaz de modificar todo lo previamente ensayado en una sala. La itinerancia misma sería entonces un lugar donde, función a función, se irían probando y mejorando detalles que enriquecerían la obra.

“La primera función la recuerdo con mucho nerviosismo, como toda primera función, pero era una primera función de teatro callejero, con el CEETUCH, que para mí, en esos momentos, era algo que estaba recién comenzando. Era algo muy importante, porque para el grupo era algo muy importante. Además, con el nerviosismo de sentir que la obra no estaba completamente lista. Pero estábamos ahí, resolviendo sobre la misma. Estábamos nerviosos, ansiosos, pero muy entusiasmados, muy metidos en lo que estábamos haciendo, fue maravilloso sentir por primera vez que el público recibe la obra con el corazón abierto, porque nadie ni nada nos estaba obligando a hacer eso en ese lugar. Hacer teatro en Chile es casi absurdo porque te tiene que gustar definitivamente para que lo hagas. Y más aún con el teatro callejero, te tiene que gustar absolutamente para que lo hagas, porque visto desde todos los ángulos es un culo, ser parte del CEETUCH es, “¿¿porqué lo hacen?!” cagados de frío, o cagados de calor, cargar, descargar, adversidades, sin paga, pero cuando estás ahí, cuando el acto en sí está sucediendo, y el público te sigue, te sigue te sigue y ve la obra y se entera de una historia, y ¡pasan cosas!, ¡suceden cosas!, el público se te acerca, te agradece, te dice que lo que estamos haciendo es algo súper importante que lo hagamos, entonces, ¿cómo no ponerse? ¿Cómo no sentir las ganas de seguir haciéndolo? que toda la gente ojalá en Chile pudiese ver la obra y que la gente pueda generar una postura crítica de las actuales condiciones en las cuales nos estamos desarrollando actualmente como sociedad. De eso se trata, cómo podemos estar mejor, como podemos vivir mejor, cuáles son las preguntas que queremos contestarnos y cuáles son las cosas que debemos hacer... y en el CEETUCH, buscamos eso también, incentivar a la gente a generar una crítica hacia su propio comportamiento, entendiendo que la verdadera revolución sucede en uno mismo” (LEAL QUINTEROS)

Durante esta primera “gira” de 18 funciones, el grupo estaba dando inicio a lo que se denominó con el nombre de *Jornadas teatrales CEETUCH*, las cuales consistían en llegar a distintas poblaciones para realizar una función, acompañado de un taller de apreciación lúdico teatral destinado a la comunidad visitada, y los cuales eran realizados rotativamente por los integrantes de la Compañía. Los lugares escogidos, en esta primera instancia, fueron: Centro Cultural Biblioteca Aeropuerto, Población Robert Kennedy, Estación Central; Población Los Nogales, Puente Alto; Población

Nº 10, Independencia; Plaza Los Palos en la Población Nuevo Amanecer, La Florida; Centro Cultural Anfiteatro *Cortijano*, Conchalí; Centro Cultural GAM, Santiago Centro; Plaza Bogotá, Santiago Centro; Plaza de Armas, Santiago Centro; Villa 4 Álamos, Maipú; y la Junta de Vecinos Músicos del Mundo, San Joaquín; todos estos lugares se encuentran en la Región Metropolitana y, como mencionábamos anteriormente, fueron visitados en el contexto que significa el mes de enero para la gente y el teatro en nuestro país.

Durante los primeros días de febrero, la compañía parte, junto a otros estudiantes de la Universidad de Chile, a los Trabajos Voluntarios organizados por la FECH, los cuales se realizaron ese año en la comuna de Pichidegua, en la Región de O'Higgins. El grupo viajó durante una semana junto a todos los estudiantes que participaban, alojándose en un colegio de la localidad, y compartiendo el trabajo y la obra día a día junto a las distintas personas del lugar y con los estudiantes de la Universidad de Chile. Las funciones fueron realizadas en: Plaza de Armas, Colegio Patagua Cerro, Colegio Larmahue, Patagua Orilla, en Pichidegua; Plaza de Armas de Rengo; Plaza de Armas de Quinta de Tilcoco; y Parque Los Barrios en San Fernando; y los talleres teatrales se desarrollaron en distintos colegios, focalizándose en niños de entre 4 a 14 años y, en el establecimiento donde se alojaban, fueron realizados para la comunidad universitaria. Esta instancia fue un punto clave para el asentamiento de la obra y la agrupación ya que el trabajo y las relaciones que el grupo generó fueron

trascendentales para el alcance que ha tenido el montaje hasta el día de hoy.

“Ramón Ramón tiene seguidores anarquistas, los anarquistas siguen a Ramón Ramón, y por ese lado tuvimos siempre mucho público. Como le fue bien desde el principio, el grupo se afiató desde el principio. Fuimos muy felices durante nuestros primeros viajes y temporadas, y eso también se refleja en la obra. Toda la gente quiere llevar Ramón Ramón a su población.” (SÁNCHEZ FUENTEALBA)

Como consecuencia de esta itinerancia, el trabajo *Ramón Ramón*, así como la Compañía, comienzan a ser reconocidas por un nuevo público: colegas del mundo teatral; y compañeros de la escuela. Tras finalizar esta primera etapa, la Universidad de Chile, a partir del proyecto Bicentenario Juan Gómez Millas, le ofrece al grupo la posibilidad de realizar una segunda itinerancia, pero esta vez por distintas facultades de universidades estatales de Santiago. De esta forma, el trabajo teatral y de vinculación fue llevado a la USACH (Universidad de Santiago de Chile); la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE).

Paralelamente, el año 2015 fue un año donde hubo movilizaciones estudiantiles y ciudadanas, por lo cual, desde distintas organizaciones sociales y establecimientos educacionales se solicitó al grupo que llevaran funciones a sus espacios, en apoyo a sus demandas sociales. El montaje siguió entonces, exhibiéndose en distintos lugares como: Campus Beauchef

de la Universidad de Chile; Patio Domeyko de la Casa Central de la misma Universidad, durante la conmemoración al día del trabajador; Sala Agustín Siré del DETUCH, en el marco del día nacional del teatro; en el Frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile en apoyo a la toma de los estudiantes; en la Población *Yungay* de La Granja;, en la Población *La Victoria*; en el Centro Cultural *Elefante Blanco* de *Villa Francia*; y Colegio San Carlos de Aragón de Puente Alto, entre otros. En el ámbito educativo, se han realizado funciones para escolares en el Teatro Nacional Chileno y en la Sala de las Artes de la Estación Mapocho, en el contexto de la Feria Chilena del Libro. La obra también ha girado por diferentes festivales, como el Festival de Teatro de Invierno de Calama, donde ganó el premio del público; en el Festival Desierto Sonoro de Iquique, donde también se presentó la obra en el frontis de la Escuela Domingo Santa María de Iquique; y en el FITKA (Festival Internacional de Teatro callejero).

Hasta la fecha, la Compañía ha completado cuarenta y ocho funciones de *Ramón Ramón*, siendo las últimas para la celebración de los 5 años CEETUCH, en el frontis de la Estación Mapocho y en el Estadio Nacional el 11 de Septiembre de 2017, en conmemoración y homenaje a los presos políticos, torturados y detenidos desaparecidos durante la Dictadura Militar.

3.2.6. Otras apreciaciones

A pesar de la buena recepción y proyección que tenía el trabajo de la compañía y, en especial, *Ramón Ramón*, comenzaron a hacerse sentir algunos conflictos internos entre integrantes de la Compañía, con el director del “Panchito Paco” López. Las diferencias tenían relación con la manera en que López asumía su rol como director del montaje, el que se distanciaba de la forma en que se habían conducido las direcciones y el trabajo de los dos montajes anteriores de la agrupación. La compañía, desde su fundación en el año 2011, cuestionó los modos tradicionales de organización verticales en la composición de una agrupación teatral, buscando la participación de todos sus integrantes en el proceso creativo. Esta visión fue contrastada por la metodología de trabajo que planteó López desde un comienzo, lo que tuvo como consecuencia el cuestionamiento de este modo de trabajo por parte de algunos miembros del grupo, especialmente por aquellos que ya habían participado en los procesos creativos anteriores.

Debido a lo anterior, luego de la función que conmemoraba el día del Trabajador en el Patio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, Francisco López deja su rol como director y abandona la Compañía.

”Yo creo que *Ramón Ramón* es la mejor obra del <Pancho>. Es muy especial trabajar con él, en términos de diálogo, de trabajo en equipo, tiene muchas facilidades y a la vez es muy conflictivo, conflictos de egos, de problemas con personas, le cuesta separar lo personal con lo laboral, pero al mismo tiempo el <Pancho> es muy buen guía. Agarró y lideró a este grupo de personas, como lo hemos

intentado de hacer nosotros también. No es fácil dirigir estudiantes, que no les estás pagando, que no tienen una ética profesional formada, mezclado con que son de lo más críticos que hay y ponerlos a actuar y ser capaz de decidir. El <Pancho> la tenía clarísima. La compañía cuando nació, fue en un espacio híper democratizado, cosa que tenía sus cosas positivas y negativas, sobre todo a la hora del trabajo, más allá de la hora de la creación, porque a la hora de la creación siempre es rico tener más posibilidades. Pero a la hora de la decisión, a la hora del trabajo, a la hora de cortar el queque, la sobre democratización es una cosa fatal para el teatro, puede matar una obra. Y el <Pancho> fue un dictador: <la cosa es así o así>. Y a él se le permitió, se le permitió porque se notaba que el tipo sabía hacia donde estaba yendo, y también porque era un alien, era un extranjero, eso pasa también, uno va y no le tira toda la caballería como se la tirarías a tu colega, el tipo aparece, hace esto, y eso marcó una gran diferencia con todo lo positivo y con todo lo negativo. Terminó yéndose, hasta con amenaza de hundirnos y de demandas y, todas esas cosas negativas que llevan por tratar de seguir siendo un dictador, cuando hay un grupo tan democratizado, la obra ya estando hecha. Yo creo que se justificaba cuando él estaba dirigiendo la creación, pero cuando se empezó a mezclar con conflictos personales entre él y otros integrantes del elenco yo creo que empezó a complejizarse más el tema” (FALCÓN BIANCHI)

El conflicto se vio reflejado principalmente en la relación entre López y Matías Berríos, quien había dirigido los dos montajes anteriores de la Compañía y quien también se había constituido en un representante de liderazgo para el grupo durante todos los años de la existencia de éste. Esto desencadenó un conflicto de liderazgo y visiones opuestas frente a la manera de concebir un trabajo creativo, lo que llevó a “Panchito Paco” López a tomar la decisión de abandonar la CEETUCH.

“Quizás yo soy un poco la oveja negra de este trabajo, el que generó el conflicto, quizás el menos contento con el trabajo y justamente pasa por esto. Para mí fue muy sorprendente ver como el éxito movía mucho más que la creatividad, o que crear, porque era una obra donde no había mucha creación, los músicos no creaban su música, era una propuesta colectiva, pero también desde lo que

funcionaba, no se podía experimentar mucho, no había metodología creativa, entonces se trataba de hacerlo bien desde el principio. La obra generó que despertara cierto exitismo en ciertas personas, y ahí yo pensé: que raro, no sabía que esa persona quería éxito. Entonces eso para mí generó cierta distancia y dije: chucha, a la gente no le importa tanto crear, importa que le vaya bien, si nos aplauden y nos llevan a todas partes, está bien, no importa si pensé mucho, no importa si la obra hace reflexionar, lo que importa es que la obra funcione. Entonces eso generaba como un pecho inflado en ciertas personas de la compañía, pavoneándose de una cosa de la que no fue muy parte, ósea, fue parte en los ensayos, pero casi todas las ideas claves se resolvieron entre cuatro paredes, como que tu entrabas a actuar y hacías lo que tenías que hacer, pero a ti se te entregaba un texto en el ensayo. Nosotros con el Panchito ya habíamos decidido de antes que se iban a ser las voces y los gestos, nadie propuso eso, no había mucho espacio creativo. Yo me sentí muy triste porque no había mucha posibilidad de participación” (BERRÍOS INOSTROZA)

En su lugar, Leonardo Falcón quedaría encargado de la reposición de la obra a partir del lunes 11 de mayo del 2015, en una función realizada para el día del teatro en el DETUCH. La actitud del grupo, a pesar de la salida de López, fue la de seguir adelante con la obra, produciendo y gestionando nuevas funciones para la realización de ésta.

“Yo siempre he creído que tengo ciertos manejos de grupos, en ese momento fue un poco evidente. Dentro de las personas que estaban ahí, estaba el <Mati>, que era asistente de dirección, nunca muy reconocido por el <Pancho>. Yo siento que para el grupo yo simbolizaba una figura de liderazgo en ese momento específico, también a mí me interesaba hacerlo para ese grupo en particular y se dio así. Mi trabajo ha sido súper técnico, encargarme de estar en diálogo con producción, básicamente llevar un poco el grupo, ir solucionando las cosas de lo creativo. Ha sido muy paulatino. La obra está prácticamente igual, lo he tratado de mirar más desde ahí, porque yo creo que ahí hay una dirección que merece el respeto que merece cualquier autoría, yo no puedo llegar y cambiar lo que quiera, y el elenco tampoco me lo permitiría” (FALCÓN BIANCHI)

3.2.7. Proyecto CEETUCH: Hacia la vinculación con el DETUCH

Durante 2015 y 2016, la Compañía realiza un trabajo específico con la Unidad de Extensión del Departamento de Teatro de la Universidad, con el objetivo de que la CEETUCH pasase de ser una compañía, un proyecto de la Escuela.

El proyecto presentado por la agrupación a la Universidad comprendía la creación de una compañía de Estudiantes y Egresados del DETUCH quienes, en cooperación con docentes, funcionarios y estudiantes o egresados de otras carreras, pudiesen trabajar en conjunto en la producción de obras teatrales profesionales, de calidad, y pensadas para el espacio público, facilitando el acceso masivo al teatro; aportando a la descentralización de la cultura; dirigiéndose a los espacios con menor acceso a ésta; y generando instancias de participación vinculadas a una comunidad en particular (colegios, universidades, agrupaciones de trabajadores, poblaciones, etc) con el objetivo de aportar a la generación de identidad comunitaria.

Abordando temáticas sociales que se conectasen de manera profunda con la contingencia nacional, se buscó la posibilidad de generar un espacio de encuentro social que reforzara la discusión y el pensamiento crítico de la comunidad. De esta forma, el grupo pretendía recuperar el compromiso

social de la Universidad de Chile, aquel que tiene relación con la expansión cultural y la vinculación con el medio:

“Provocar una actitud reflexiva y crítica sobre el rol de las prácticas artísticas, en su dimensión cultural, en toda su diversidad y en su aspecto disciplinario-académico, incidiendo en la educación pública, en las políticas culturales, en la construcción social y en el desarrollo integral de la ciudadanía”¹¹

A modo de fundamentación, para la agrupación, el teatro es considerado como una manera para tratar conflictos sociales muchas veces ocultos u olvidados, que, al ser expuestos a través de la experiencia escénica, permite que el espectador viva el desarrollo del conflicto de manera representada; por ende, es capaz de generar una opinión respecto a eso que ve. He aquí la importancia del encuentro entre el arte escénico y la sociedad la cual, a través del teatro, se enfrenta a sus problemas, conflictos, deseos, sueños, transformándose en un acontecimiento sostenedor por excelencia del cuestionamiento y desarrollo social.

A partir de la pérdida y vínculo directo del DETUCH con los sectores sociales populares, escolares, y otros, es que el proyecto CEETUCH pretendía abrir el espacio de la reflexión y, más aún, desde el lugar institucional, la restitución efectiva de estos lazos. Para esto, el proyecto se instala como puente comunicativo de un desarrollo socio-cultural y por lo

¹¹ Extracto de la Misión de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Revisado en <http://www.artes.uchile.cl/facultad/presentacion/40913/mision> el día 15 de abril de 2017

tanto educacional, funcionando como una plataforma capaz de unir a la Universidad con grandes grupos sociales, sirviendo también como una fuente o puente laboral para los colegas teatristas formados y en formación. Como trabajadores del teatro se hace cada vez más difícil acudir a este tipo de instancias, puesto que no existe un financiamiento permanente, ya que las políticas gubernamentales de fomento para el teatro y las artes son tan circunstanciales como esporádicas. Por este motivo, no se mantiene un proyecto en el tiempo que suponga un desarrollo, no sólo para el teatro en sí mismo, sino también para éste con la sociedad.

El proyecto, además, propone vincular la labor de la CEETUCH a nivel educativo con el estudiante y su proceso de formación, pues dicha experiencia genera un cambio sustancial en la profesionalización de un oficio o conocimiento, de manera que el sujeto que se enfrenta al aprendizaje logra incorporarlo en su forma de desempeñarse como profesional, incluso, en su diario vivir. El proyecto CEETUCH buscaba instalarse como un proceso de aprendizaje experiencial significativo en cuanto al oficio del teatro, porque en él se desarrolla la experiencia teatral desde el entendimiento de un quehacer holístico, que no se limita simplemente a la especificidad interpretativa o de diseño, pues aborda todas las problemáticas de una producción teatral, que en este caso específico se acentúan dada la ejecución en condición de espacio público e itinerante. Estos dos últimos puntos ubican el trabajo en equipo y el oficio como pilares del proyecto, pues en el espacio público no se cuenta con comodidades como las que ofrece un teatro o una sala

convencional, por lo que el artista tendrá que enfrentarse a una especie de precariedad positiva, lo que lo obliga a resolver de manera diferente en cada una de las funciones, relacionándose también con actividades ajenas a las interpretativas, como montaje, desmontaje y otras, que crean conciencia sobre el valor de los objetos con los que se trabajan (relación del actor con la escenografía, cuidado y mantenimiento del vestuario, instalación de equipamiento de iluminación y sonido; relación del diseñador con la preparación del actor antes de la función, training vocal y físico, maquillaje, reconocimiento y adaptación de espacios nuevos cada función), y del tiempo completo que comprende una función de teatro como evento social. La ejecución de estas funciones por parte de los integrantes de los elencos se realizan de forma organizada, a través de distintos equipos de trabajo generando una técnica y una mecánica de trabajo que se adquiere solo con el hacer.

“Con la calle como escenario, surgen otras formas de entender la actuación. Los actores profesionales comienzan a desvincularse de su educación institucional y a relacionarse con una esfera mucho más popular y social como lo es la calle. Estar ahí requería un nuevo tratamiento del texto, la puesta en escena y tal como señalamos, una nueva mirada hacia la actuación en la que el gesto y la síntesis corporal serán las herramientas con las que trabajará el actor de la calle. Aparece también el concepto de training, que tenía como objetivo entrenar el cuerpo del actor tanto física como mentalmente para enfrentar la escena en este espacio” (HELLBERG KAID y ZEME SCALA)

De este modo, el proyecto CEETUCH pretendía no sólo ser una extensión cultural de presentaciones artísticas abiertas a la comunidad sino que, tomando en cuenta el grave problema de centralización cultural y la falta de tiempo de las personas para poder asistir a actividades de interacción social y cultural, se hacía indispensable la ejecución de esta iniciativa, acercando al teatro a la población, buscando abarcar una mayor cantidad de nuevos espectadores.

La CEETUCH, desde su origen, se ha comprometido con la misión de hacer un teatro que propenda a su accesibilidad, sin comprometer su calidad. El diagnóstico realizado por la compañía dentro de este mismo proyecto expone la preocupante situación que dice relación con la baja presencia de público teatral proveniente de sectores populares. Esto se convierte en el principal argumento para la existencia de una compañía teatral permanente que, bajo el auspicio de la Universidad de Chile, se hiciera cargo de la formación de audiencias teatrales sin importar su condición social o su situación económica. Con la cristalización de este proyecto, la agrupación esperaba ser un aporte concreto al desarrollo del país, no sólo en su afán de mantener vivas las tradiciones artísticas-universitarias; sino también en la investigación de lenguajes y estéticas que vayan acorde a los problemas sociales que se plantean dependiendo del contexto nacional.

Los objetivos del proyecto presentados ante la Universidad fueron: consolidar una compañía permanente de estudiantes y egresados del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile; incentivar una actitud crítica frente al rol del arte, a nivel cultural y como disciplina académica, desde un rol social del arte integrado en la construcción social y desarrollo de la ciudadanía; descentralizar la cultura y llevar el teatro a los sectores más marginados y castigados de nuestro país; colaborar en la tarea nacional de crear nuevas audiencias. Los objetivos específicos en relación al trabajo con las obras eran: crear al menos un montaje teatral cada dos años; producir itinerancias por diversos lugares de Chile; realizar programaciones que contemplen actividades educativas y/o culturales en torno al montaje; y trabajar en la producción y difusión de los distintos montajes de la compañía.

Anterior a la presentación del proyecto CEETUCH ante las Unidades de Creación y Extensión del Departamento, la Compañía estaba funcionando con un grupo conformado por Matías Berríos, Leonardo Falcón, Catalina Guzmán, Vicente Iribarren y Deborah Carrasco, quienes se constituían como directores y productores de las distintas obras de la agrupación. La redacción del proyecto CEETUCH y la orgánica de funcionamiento, fueron elaboradas por el grupo anteriormente mencionado, y antes de ser presentados a la Universidad, fueron expuestos, debatidos y aprobados por las bases. Las orgánicas presentadas a la Universidad fueron la orgánica CEETUCH, la cual presentaba el modo de funcionamiento en el cual procedería cada nuevo montaje, y la orgánica de la directiva, que hacía

referencia a las responsabilidades, cargos y modos de elección de éstos. (Véase orgánicas en material anexo).

Una vez listos los documentos, la directiva de la Compañía, en conjunto con Paula Aros Gho, Directora de la Unidad de Extensión por ese entonces, generaron un testimonio que explicitaba el vínculo entre el Departamento de Teatro y CEETUCH, el cual especificaba el compromiso de cada una de las partes (véase documentos adjuntos), documento que fue firmado por los representantes de ambas partes, con el objetivo de pactar el vínculo entre la agrupación y la Universidad.

3.3. INMIGRANTES

3.3.1. Origen

Hacia finales del año 2015, la CEETUCH ya había generado un vínculo institucional con el Área de Extensión del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Para propiciar esta instancia, la directiva de la CEETUCH se volcó a la tarea de elaborar una orgánica de funcionamiento, la cual fue aprobada a partir de una votación en las bases del grupo. Para este cuarto montaje, la compañía se basó entonces en los planteamientos de dicha orgánica, tanto para llevar a cabo la convocatoria como para la realización de la obra. En cuanto a las responsabilidades de la directiva, ésta

tenía que hacerse cargo de la preproducción y producción de los montajes; seleccionar el tema la nueva obra; y, además, ser los encargados de realizar el primer filtro en la selección de los proyectos de quienes postulaban para hacerse cargo de la dirección del trabajo. En esta ocasión el tema propuesto fue el de los Inmigrantes; y la convocatoria fue abierta para todos los egresados de teatro de la Universidad de Chile. Este llamado fue difundido por redes sociales y a través de la base de datos de correos electrónicos, contando con el apoyo del área de extensión del DETUCH.

“La directiva (CEETUCH) que estaba en esos momentos decidía un tema, y este fue: inmigrantes. Básicamente, porque era el tema en el que estábamos internacionalmente. Habían recién pasado importantes conflictos en Alemania y en Francia, y Chile con la cantidad de inmigrantes que sube de manera exponencial, haitianos, colombianos, entre otros. Se eligió ese tema, y luego se hizo un llamado a concurso a directores a postular para este tema”. (FALCÓN BIANCHI)

Para la elección del director del nuevo montaje, los fundamentos de funcionamiento del grupo planteaban como criterios de selección que el proyecto postulado abarcara la temática propuesta por la directiva; ser postulado por un egresado del DETUCH, el cual tenía que haber dirigido al menos dos montajes; y que, además, tuviese una vinculación al trabajo del teatro de calle. Los postulantes a director debían mandar su propuesta a partir de un formulario vía correo electrónico. Poco antes de cerrar el periodo de convocatoria, ningún proyecto había postulado, solamente el de Leonardo Falcón, miembro de la compañía y parte de lo que era la actual directiva de ese momento.

“Nadie postuló. Como directiva pusimos un montón de normas que acortaron mucho la brecha de quienes podían postular, bastante, en el sentido de que si bien, ya éramos una compañía de estudiantes y egresados, solamente había unos pocos egresados en esos momentos, la Deby, el Mati, el Pato, la Cata, yo y el Pancho. Además, tenías que ser egresado, tenías que haber dirigido al menos dos montajes, tenías que tener un currículum coherente con la realización de un espectáculo de calle, entonces al final ninguna de las personas de nuestra generación podía postular realmente. Lo que más marcó la diferencia fue lo de los dos montajes. No hubo competencia por lo mismo, la compañía no tenía la suficiente madurez o popularidad para que personas externas mayores se interesaran y de nuestra generación por términos de bases no había quienes lo hiciesen.” (FALCÓN BIANCHI)

La propuesta de Leonardo Falcón *Inmigrantes: Un musical callejero Latinoamericano*, finalmente es elegida, al ser la única presentada bajo el concurso. Esta propuesta, tal como lo dice su nombre, presentaba la realización de un musical de teatro callejero, con un elenco compuesto por músicos, actores y técnicos en escena.

“Para mi es importante reconocer una Latinoamérica unida, me parece que es la única forma de combatir el imperialismo en general, el europeo y estadounidense. La única forma de vencer la opresión es la unión de los oprimidos, y en ese sentido me parece que era necesario hacer una obra que promoviera el respeto hacia los hermanos latinoamericanos, que promoviera la transculturalidad, que promoviera la idea de que, si hay alguien que vino aquí a trabajar, entonces esa persona tiene que ser tratada con el mismo respeto que cualquier persona que trabaja. Si es que no se arma en este periodo una reflexión de quienes están viniendo, a qué y por qué, si no nos hacemos esas preguntas ahora, a mí me parece que después va a ser más difícil. En lo personal a mí también me toca el tema, mi papá es inmigrante, y siempre he estado conectado a las culturas latinoamericanas. A mí me gusta mucho el tema, además creo que la música latinoamericana es lo más grande que hay, así que había que hacer un musical al respecto.” (FALCÓN BIANCHI)

Para la conformación del equipo de trabajo, Falcón convocó a una audición abierta para todos los estudiantes y egresados del Departamento y miembros actuales de la Compañía. Era la primera vez que se daba la instancia de la audición pues, para los antiguos montajes, la convocatoria había sido abierta, sin selección previa. Desde que la CEETUCH se consolidó como un proyecto inmerso en la Escuela de Teatro, desde Extensión, se tomaron, desde la directiva y las bases, algunas acciones que permitiesen su institucionalización. Que la CEETUCH fuese ahora de todos los estudiantes, implicaba abrir el espacio para que cada uno de estos tuviese la opción de ser parte de la compañía. A diferencia de las otras convocatorias, donde no se presentaban tantas personas, a esta se presentaron alrededor de cincuenta.

“Curiosamente, la CEETUCH, después de *Ramón Ramón* se popularizó, y había mucha gente nueva que quería entrar al CEETUCH. Tuvimos que hacernos cargo de que tampoco podíamos recibir a todas las personas en la compañía, ya que éramos como 40. Por eso se decide hacer una audición, que era básicamente ver quienes tenían mejores cualidades para el proyecto” (LEAL QUINTEROS)

La audición se realizó en las dependencias del DETUCH y consistió en un *training* colectivo, en el que se trabajaron distintas secuencias, frases de danza, trabajos de improvisaciones corales, vocalización y canto, las cuales buscaban, principalmente, las personas con las mejores aptitudes para llevar a cabo el trabajo del musical.

“Las audiciones fueron muy buenas. Le da una base más profesional, la cantidad de gente que llegó a audicionar. La escuela es muy chica, y pensar que de ese universo de 120 personas hay 45 o 50 que le gustaría entrar, igual habla de que estar haciendo las cosas bien, de que está llamando, de que a la gente le interesa, le gusta, y quiere participar y formar parte de eso. La audición fue súper bien, tratamos de ser los más objetivos posibles. Tuvimos el tipo de conflictos que tiene cualquier selección. Los cabros de teatro son súper jugados, se lanzan, y me permitieron trabajar. Confiaron, y yo creo que todos son muy talentosos la verdad” (FALCÓN BIANCHI)

No obstante lo anterior, la realización de esta audición, que buscaba abrir el trabajo de la compañía y funcionar en cierto modo como un espacio más democrático hacia los estudiantes del Departamento, no tuvo el mismo significado ni sentido para todos los miembros pertenecientes de la Compañía, luego de su realización.

“Para mí la audición no fue algo muy positivo, creo que provoca una separación, porque lo que se había estado llevando hasta ese entonces era un proyecto de compañía con un grupo de gente que variaba y todo, pero había un grupo importante. Se estaba caminando hacia una compañía y de pronto aparece la idea del CEETUCH como una institución, con audición y esas cosas, lo que hace que se destruya la compañía que se estaba formando. Entonces mucha gente que ya era de la compañía sentía que no tenía por qué ir a audicionar, se quiebra. Y yo siento que se quiebra la compañía, porque aparece de golpe como una institución ficticia, y eso hace que la cosa se transforme en algo que nadie sabe que es. Entonces para algunos es una institución y para otros es una compañía, pero resulta que no, La gente entonces se divide, hay unos que piensan esto, otros que piensan otra cosa, nadie sabe lo que es. Se genera una separación, una ruptura muy grande en lo que podría haber sido, es un golpe para el grupo que venía hace años siguiendo esto. Es rarísimo lo de la audición, es bueno a nivel institucional, porque la gente de la carrera puede audicionar, puede meterse a la compañía, pero ganar eso a cambio de perder a tu gente con la que venías hace años trabajando, para mí se va a la mierda la balanza.” (BERRÍOS INOSTROZA)

3.3.2. Trabajo de mesa

Inmigrantes se plantea, desde su inicio, como un musical de teatro callejero, diferenciándose a las anteriores obras de la agrupación, en que la música y las canciones son el sustento narrativo del relato de ésta. Si bien los trabajos anteriores de la compañía tienen también música en vivo, no formaban parte principal de la dramaturgia.

“El ideal era armar una obra de canciones que narrarán la historia, que hubiera harta música y composiciones, así que armamos una banda de 7 músicos. El foco estuvo puesto en lo musical, versus en que el foco haya estado puesto en el discurso narrativo, como fue en “Ramón Ramón.” El foco aquí estaba puesto en lo musical y en la espectacularidad.” (FALCÓN BIANCHI)

El relato de *Inmigrantes* reconstruye la historia de Hans, un hombre que, alienado hasta la locura, huye de su país, una potencia del Primer Mundo, Nueva Babilonia. Luego de matar a otro hombre, al sorprenderlo en el living de su casa, presuntamente con intenciones de robarle, inicia un viaje por distintos pueblos vecinos en los que, así como conoce el amor, la fiesta y la revolución; también conoce el dolor, la rabia, las injusticias del sur del mundo, y termina siendo testigo de toda la complejidad geográfica y humana de las comunidades que lo habitan.

3.3.3. Metodología y creación del trabajo

Los ensayos de *Inmigrantes* se iniciaron durante el primer semestre del 2016, sin una dramaturgia previa. Ésta, se fue construyendo paralelamente a los ensayos, entre Leonardo Falcón y Tomás Henríquez, los cuales se basaron en la creación de un mundo dramático que estaba compuesto por cuatro países principales, Nueva Babilonia, el país de procedencia de Hans, que hacía alusión a los países primermundistas de Norteamérica; X, Y, y Z, países que nos recuerdan a algunos Latinoamericanos, por los cuales Hans emprende su viaje.

“Armamos el texto sobre la marcha, no existía un texto sobre el cual trabajábamos en una muestra o algo así, sino que todo lo que iba sucediendo, era al mismo tiempo que el texto. Que es interesante, pero es muy complejo (...) Yo tenía una historia predeterminada, que era este habitante primermundista que viajaba por otros territorios tercermundistas, entendiendo, viendo y descubriendo distintas realidades, donde finalmente sucedía algo que lo hacía entender” (FALCÓN BIANCHI)

La creación actoral, de diseño y la composición musical de estos países fue a partir de distintas referencias de países latinoamericanos. El grupo trabajó cada país como la representación de distintos sectores geográficos, ideológicos y culturales de nuestro continente.

“Estructuramos el tiempo que teníamos para crear la obra por los pueblos. En primera Instancia creamos X, Y, Z y por último Nueva Babilonia. Nos dedicamos entonces a crear corporalmente, pasando en un inicio por una investigación teórica, de recoger la esencia de los pueblos y la cultura que hay en cada uno de ellos, una cultura machista, una cultura donde los oprimidos también oprimen a un nuevo oprimido y así. Entonces fuimos investigando

punto por punto la mayor cantidad de referentes, para poner en la obra todo lo que es la “cultura latinoamericana”, que finalmente es una cuestión infinita, inabarcable finalmente. De hecho hasta el día de hoy estamos constantemente diciendo que nos falta esto, o nos falta esto otro” (LEAL QUINTEROS)

Nueva Babilonia, el país de Hans, fue abordado como el país en el que las personas vivían en una especie de futuro, rodeados de la tecnología y alienados en ella. El color gris-plateado de sus uniformes representaban su actuar algo robótico, y la música proponía sonidos electrónicos y futuristas en los dos espacios que se trabajaron: la casa de Hans; y el noticiario de Nueva Babilonia. X es el país que limita con Nueva Babilonia, y por donde comienza su viaje de huida Hans. Éste es un país parecido a lo que es México, el país por donde pasan los inmigrantes, donde se trafica la droga y por donde escapa Hans. En este país se trabajaron dos espacios principalmente; el primero es una pandilla liderada por Tony Chamorro, personaje que transa la droga y quien recibe a Hans. La pandilla de Tony Chamorro fue trabajada como un coro de distintas calaveras o “Calacas mexicanas” enmascaradas, quienes consumen una droga misteriosa y acosan en su recibimiento a Hans con un Rap que cuestiona a este último personaje por su lugar de procedencia. Los cuerpos de X son cuerpos manipulados por esta droga, duros, agresivos intimidantes y opresores frente al extranjero, pero que, a su vez, son oprimidos por una figura superior, “La Ponderosa”, dueña de una fábrica de figuras religiosas de su propia identidad. Esta jefa, mitad hombre, mitad mujer, explota a sus trabajadores, quienes, rendidos ante su poder, trabajan como marionetas en una máquina

donde cada uno, monótona y sumisamente, realiza su labor entre rancheras y baladas.

“Definí tres lugares distintos de Latinoamérica: México-Cuba-Perú, y nos pusimos a trabajar sobre esos 3 lugares, haciendo un levantamiento de información de colores, música, distintos referentes. De esta manera empezamos a trabajar con el Tomás Henríquez distintas situaciones, sobre las cuales empezamos a improvisar y yo paralelamente estuve trabajando con los músicos toda la parte musical, que a mi juicio es lo más logrado de la obra, donde se logra ver en las composiciones este viaje, este recorrido” (FALCÓN BIANCHI)

Luego, Hans continúa su huida, junto al Tripa, un balsero que nace desde la idea del griego Caronte, quien entregando su vida al mar, se dedica a trasladar a aquellos que huyen desde un océano a otro. El Tripa es un viejo cubierto de algas azules, solitario que lleva a Hans a Y. Y es la representación de los países revolucionarios del caribe, como Cuba y Venezuela, un lugar donde los que vienen del Primer mundo no son muy bien recibidos. Hans llega en plena revolución y, frente al funeral de un mártir revolucionario. El rostro de nuestro protagonista es notoriamente distinto al de los habitantes de Y, su movimiento se ve torpe, en comparación a los movimientos fluidos de los isleños, quienes a pesar de la pérdida de su héroe, bailan salsa y son en una gran fiesta ciudadana ofrecida al pueblo, donde celebran al reciente muerto con licor por doquier. Los cuerpos de los residentes de Y fueron trabajados desde la oscilación de las caderas que tienen estos bailes, cuerpos más expresivos, curvos, capaces de desbordar energía en sus ritmos. Los colores son más sobresalientes: amarillos, rojos, rosados y naranjos; puestos en atuendos

más livianos: faldas para las mujeres y pantalones cortos para los hombres. En el caso de este país, las máscaras utilizadas eran morenas oscuras, con rasgos pronunciados, pómulos grandes por ejemplo. Hans, en la locura de esta fiesta, destruye sin querer queriendo, una estatua del mártir revolucionario, por lo que por este motivo es enviado a una cárcel, de la cual rápidamente huye, con el sonido de una bachata. En su escapatoria, recorre junto al balsero tripa el océano, arribando a su último destino. Z es un país que toma como referencia a los países de América del Sur, que abarcan las zonas del altiplano y de la selva. Los espacios trabajados en éste país fueron un circo y la selva. El circo de Mr. Thompson, es el primer lugar donde llega Hans, donde se podían encontrar personajes extravagantes como el hombre de cuatro brazos; un grupo de viejas acróbatas llamadas *Las Trichuscas*; payasos molestosos; y Carajito, un niño de la selva que pasaba a ser la gran atracción del circo. En términos estéticos, los personajes de Z llevaban máscaras morenas y utilizaban pelucas de distintas lanas de colores, según cada personaje; los atuendos eran mallas, faldas, jardineras de colores fuertes y llamativos, y cada uno de los vestuarios fue trabajado con detalles de la indumentaria nortina,: por ejemplo, se utilizaban aplicaciones en los vestuarios de la tela de los aguayos. La estética nos muestra una contradicción entre el espectáculo y la decadencia y pobreza de este circo. La apertura de éste era una Saya¹²,

¹² La *Saya* es una danza de [Bolivia](#) que nace de la expresión de los esclavos negros traídos desde África que habitan las regiones de los Yungas en Bolivia . El baile se realiza liderado por una voz cantante, es un estilo de música y [danza](#) que puede ser considerado como el producto de la fusión de elementos [africanos](#), [aymaras](#) y españoles. La saya fue producto de una manifestación cultural de los

donde se presentaban estos nuevos personajes y donde, a continuación, cada uno de estos presentaría su espectáculo. Carajito, el niño de la selva, escapa del circo, provocando en su interior una pequeña revolución, y decidiendo volver a su lugar de origen, llevando a Hans en esta nueva travesía. En este viaje, al ritmo de un vals peruano, la selva se va formando mediante un coro de árboles, que van componiendo los distintos espacios por donde viajan el protagonista y el niño, hasta su encuentro final con la Chamana, quien le entrega a Hans una flor medicinal milenaria, y con la cual el protagonista entra en un estado de transformación y trance.

La composición e interpretación de la música fue llevada a cabo por siete músicos, de los cuales la mitad había formado parte de otros elencos de la Compañía. Por la complejidad del montaje en términos musicales, se tuvo que convocar a nuevos músicos, que pudiesen y tuviesen la habilidad de interpretar distintos instrumentos. Los ensayos se dividían en ensayos de actores, ensayos musicales y ensayos conjuntos, en los que se ensamblaban ambos trabajos. La composición de la música, al igual que la creación actoral, iba dirigida en una búsqueda de sonidos latinoamericanos referentes a cada sector.

“Ha sido un desafío grande, porque es una obra que abarca mucho, creo que en el mundo existen muchísimos estilos musicales y en este caso estábamos agarrando Latinoamérica que tiene un montón de ritmos, entonces fue

esclavos africanos llevados a la Real audiencia de Charcas (actual Bolivia) que estaba bajo el control de la corona española.

bien complejo. Lo que hicimos fue desde la experiencia de cada uno, cada uno aportaba de lo que sabía, yo había bailado danzas andinas y conocía harto el tema andino y pude aportar en esa zona de la obra, el Tomi y el Leo, que tienen conocimientos de salsa” (GODOY QUIERO)

En cuanto al diseño integral de *Inmigrantes*, el equipo contaba con la participación de cuatro diseñadores. El trabajo se basó principalmente en el desarrollo de distintos vestuarios que pudiesen representar cada uno de los países en los cuales se desenvolvían los personajes y sus situaciones. En término de escenografía, ésta se planteó en base a dos estructuras de fierros móviles, que eran manipuladas constantemente por los artistas: una escalera y un cubo, los cuales entregaban al espectáculo la versatilidad, frente a la gran cantidad de espacios que proponía la obra en el viaje de Hans.

3.3.4. Funciones e itinerancia

El viernes 9 de septiembre del 2016, en un trabajo colaborativo con la organización UKAMAU de Estación Central en la población Ferrocarril, se desarrolló la primera función de *Inmigrantes*. En su primera itinerancia, realizada en el marco de la Segunda Versión de las Jornadas Teatrales CEETUCH se contemplaron tres funciones, en *Villa Francia*, en organización con el Centro Cultural Comunitario *Elefante Blanco*; en la población *La Victoria* en conjunto a la agrupación CUR de Pedro Aguirre Cerda; y en la población San Eugenio en trabajo con la mesa barrial de la misma comunidad.

La primera gira fue compleja para la Compañía, principalmente por algunos problemas técnicos que no se pudieron resolver previos al estreno y, porque el diseño integral no estaba listo. Para la realización de la escenografía y del vestuario del trabajo, el equipo de diseño contaba con los recursos del Fondo de Vicerrectoría *Valentín Letelier*. Los dineros correspondientes a este concurso, son retirados compra tras compra en la facultad respectiva del encargado del proyecto, en este caso Facultad de Artes de la Universidad de Chile, una de las facultades que presenta mayores problemas financieros de esta Universidad.

El problema principal que se le presentó al equipo de diseño fue, que cada vez que se intentaba retirar el dinero adjudicado, era casi imposible sacar las sumas necesarias, porque en la “caja chica” no había fondos, o simplemente se podían solo retirar pequeños montos de dinero, que no eran lo suficiente para completar la realización de todos los vestuarios y toda la escenografía. Ese problema fue una constante a lo largo del proceso, lo cual retrasó todos los tiempos del diseño integral de *Inmigrantes*, a tal punto que, para el día del estreno, minutos antes de la función, estaban recién cosiéndose algunos vestuarios y soldando fierros para las estructuras de la escenografía.

Las fechas de las funciones estaban pactadas con meses de anticipación, y tenían carácter de inamovibles ya que, luego de terminada la itinerancia, el grupo comenzaría la Celebración de los cinco años de la

CEETUCH en Estación Mapocho, además de tener comprometida una temporada en la sala Agustín Siré. Sin haber tenido un ensayo general con todo el diseño y los elementos técnicos, el grupo estaba nervioso, y con la claridad de que muchas de las dudas que cada uno tenía en torno al montaje, iban a tener que resolverse en la marcha, en la calle, con la gente. Así mismo, el nivel técnico que exigía la obra era de una complejidad que como compañía el grupo no había experimentado antes; debían estar sonando siete músicos simultáneamente de la mejor manera posible, ya que el sustento de la narración de la obra estaban en las canciones; había que tener un equipo que permitiese tener micrófonos inalámbricos para los actores que estuviesen en escena, a los cuales se les sumaba un mínimo de cuatro cambios de vestuario durante la obra; el funcionamiento de un proyector en coordinación con un audio del noticiero de Nueva Babilonia; una máquina de humo; y el funcionamiento de dos estructuras móviles que armaban la escenografía. Además, era una obra en la calle, donde no se cuentan con las mismas comodidades que puede brindar una sala de teatro, sobretodo en temas técnicos.

“La temporada la vivimos llenos de frustraciones, en el sentido de que cuando las cosas no están saliendo, cuando tienes todo ahí para que resulte y falla una cosa, y luego falla esto otro, sin embargo, fue una experiencia de mucho aprendizaje. Yo había dirigido antes solo 2 montajes. Yo quería hacer la obra más grande del mundo, y no po. Yo creo que es una base súper buena, yo la siento como mi primera obra en realidad.” (FALCÓN BIANCHI)

A medida que transcurrían las funciones de esta primera itinerancia, el director intentaba, junto al equipo, probar función a función diferentes propuestas con el objetivo de ir solucionando los problemas principales que se estaban presentando con la obra. Estos eran principalmente a nivel técnico y dramático, ya que interferían en la capacidad de entendimiento de la obra por parte del espectador.

Durante los días 4, 5, 6 y 7 de noviembre *Inmigrantes* se presenta en el cierre de la celebración de los cinco años de la CEETUCH, en la Explanada del Centro Cultural Estación Mapocho. Durante estas funciones, la Compañía contaba con el apoyo del resto de los integrantes de ésta, que no formaban parte del equipo de la obra, quienes ayudaban en la organización del espacio, del público, y en el montaje y desmontaje de los elementos y equipos utilizados en las funciones. Para el grupo, completar estas cuatro funciones en un mismo espacio, y con el apoyo de los compañeros, permitió que pudiesen enfocarse en los problemas que se habían presentado en las anteriores, ya que las condiciones eran distintas. Mostrar una obra de la envergadura de *Inmigrantes* en una población conllevaba muchas dificultades para el estado en que se encontraba la obra en esos momentos. En primera instancia, cargar, movilizar, descargar y armar todos los equipos de iluminación, audio, instrumentos musicales, escenografía, vestuarios y utilería. En segundo lugar, contar con el espacio adecuado en la población para que se muestre la obra y contar con el amperaje necesario que soporte todos esos equipos funcionando al mismo

tiempo. Tercero, hacer la convocatoria para movilizar a las personas a que vean la obra. Y, finalmente, que los mismos que hicieron todo lo anterior, actuaran, dirigieran, tocaran sus instrumentos y manejaran la técnica en la escena.

“Salió lo que salió, una obra muy linda, pero muy desordenada. Esto de ir armando sobre la marcha, cambias algo, que te cambia otra cosa, tiene la complejidad de que pareciera que nunca está listo, porque no partiste de una cuestión acabada.” (FALCÓN BIANCHI)

“La obra ha costado un poco, es una obra que cuesta entenderla y en ese sentido hemos hecho el mea culpa de haber querido meter todo en la obra. Hemos pecado de ansiosos, pero hemos también rediseñado la obra para que esta al mismo tiempo pueda ser más entendible, y ahora yo creo que se entiende, el público comprende de qué se trata, de un hombre que viaja, escapando de su país, y que va conociendo distintas culturas, que es el principal conflicto de la inmigración hoy en el mundo, de aquellas personas que deciden voluntariamente entre comillas, buscar otras tierras y hacer historia en otros lugares. Cada vez al público le gusta más la obra, cada vez ha sido más favorable, les encantan las canciones, los personajes, porque la obra propone un mundo muy latinoamericano, lleno de cosas, super barroco, cargado de muchas cosas entonces la recepción yo creo que va mejorando, estamos trabajando aún” (LEAL QUINTEROS)

A la semana siguiente de haber participado en la celebración, *Inmigrantes* inicia una temporada de nueve funciones en la Sala Agustín Siré del DETUCH. Ésta era la primera instancia en que la Compañía tenía la posibilidad de tener funciones por un largo periodo de tiempo en una sala de teatro. Esta idea, nace desde el cambio que estaba teniendo la CEETUCH en su relación con el Departamento de Teatro y la vinculación que se había

realizado con el área de Extensión; la realización de esta temporada se planteaba principalmente como un espacio para compartir con la comunidad del Departamento el trabajo que ha estado realizando la agrupación durante estos años.

“La implicancia de tener las funciones en la Siré es para que nuestros colegas y compañeros vengan a conocer y sepan cual es nuestro trabajo, porque nosotros no nos movemos en el circuito tradicional que son las salas de teatro. Sino que vamos a otros sectores no convencionales a mostrar nuestro trabajo. Las funciones que hacemos en poblaciones son para las personas de allá. Tener una temporada en sala es para dar a conocer el trabajo entre nuestros colegas.” (FIGUEROA LIRA)

Esta temporada permitió al grupo seguir trabajando en torno a los problemas que había presentado anteriormente la obra. Sin embargo, a diferencias de las funciones anteriores, la convocatoria de público fue muy baja en comparación a lo que se presenta en la calle. Además, la música y las letras de las canciones que van narrando la historia se perdían por la acústica de la sala.

“A mí no me gustó. Porque no es lo mismo sentir la calle, suceden otras cosas. De partida esta obra tuvo grandes problemas técnicos por un tema acústico, que la sala Agustín Siré en una pésima sala en términos de audio, y con la amplificación que nosotros teníamos y la cantidad de músicos y actores, se hacía mucho más difícil que en la calle comprender la obra, que evidentemente está solventada en el texto y en la música” (LEAL QUINTEROS)

“Creo que en sala la música siempre va a sonar mejor, pero en la Siré se escucha como la mierda, en la calle es un nivel más grande, se toca más grande, en sala se pueden hacer detalles, pero la sala Agustín Siré tiene

pésima acústica, se escucha como un baño.” (GODOY QUIERO)

3.3.5. Otras apreciaciones

3.3.5.1. Formato

Inmigrantes permitió que el director presentara una propuesta muy atractiva en términos formales, donde la obra exponía un mundo musical variado, un diseño llamativo, y un elenco numeroso; sin embargo, para alguno de los participantes existía una deuda en cuanto a la dramaturgia, a la profundización de las temáticas que se intentaron abordar y al estudio del género teatral musical.

“Creo que trabajar la idea del musical es una buena idea, porque sabemos que la calle es un lugar propicio para hacer un musical, porque nos dimos cuenta de que en las obras a través de la música se juntaba la visualidad con el discurso y ese era el momento donde toda la gente podía vivir más conectada la historia. En ese sentido creo que es una muy buena idea, pero encuentro que no fue bien llevada a cabo (...) Digo esto, porque siento que la idea de musical fue tomada como hacer hartos temas musicales seguidos y creo que no hubo un buen estudio del género (...) porque cuando uno escucha un musical, de los grandes musicales, uno escucha del tema 1 hasta el tema 10 y uno ve una progresión dramática, cuando uno escucha los miserables, por ejemplo, uno escucha el disco y escucha música con una historia. En *Inmigrantes* se pensó que musical era un tema tras otro tema, por eso no hay progresión dramática, entonces para mí no se supo aprovechar bien la idea , para mi hubo falta de estudio en cuanto al género” (BERRÍOS INOSTROZA)

3.3.5.2. El trabajo con nuevas generaciones

El grupo de actores que conformó el elenco de *Inmigrantes* fue mayoritariamente de estudiantes actuales del Departamento de Teatro. Solo tres actores fundadores de la compañía formaron parte de éste nuevo elenco, a diferencia de los otros montajes. *Inmigrantes* es el primer montaje donde se puede observar fuertemente un cruce generacional entre estudiantes y egresados de la misma carrera, y donde las diferencias entre estas se hacen más evidentes.

“Es difícil verlo con distancia, porque yo podría decirte, los veo inocentes, siento que les falta pasión, te podría decir todas esas cosas. Pero me da la sensación de que todo tiempo pasado fue mejor. Yo creo que nosotros somos parte de una generación bien potente, pero yo no sé quien no piensa eso. Me pongo a comparar desde la ilusión de lo que fuimos, yo creo que los nuevos son cabros que están, que apañan, yo los veo un poco más flojitos, un poco menos apasionados. Yo creo que eso tiene que ver con el contexto, porque nosotros tuvimos la posibilidad de armar nuestra revolución pequeña, esta gente lo ha intentado, pero no le ha salido así como nos salió a nosotros, en términos generales” (FALCÓN BIANCHI)

“Hay mucha gente nueva ahora que conocía el trabajo del CEETUCH, y que querían mucho entrar, a diferencia de lo que me pasó a mí, que yo no tenía mucha información. Las generaciones de ahora quieren mucho al CEETUCH, pero parece que tiene que ver con un tema generacional, de creer que las cosas son más fáciles de lo que uno cree. Pareciera que falta mayor rigor, mayor disciplina, conocer más a cabalidad lo que significa hacer teatro en Chile. Es algo que no te lo enseñan en la escuela de teatro. No te cuentan la verdad de la milanesa, que es súper difícil hacer teatro en Chile. Nosotros hemos podido contar con los fondos a los que hemos postulado y eso nos ha permitido tener lo que tenemos, en cuanto a técnica, los focos, los equipos, los espacios, y eso hay que aprovecharlo. Y la idea es que esto se transmita a las nuevas generaciones. Que cachén que, si bien ahora tenemos algo, que es el CEETUCH, con sus crisis y con sus

puntos a favor, pero es algo, algo que hay que cuidar, como el amor” (LEAL QUINTEROS)

Paralelamente a la realización de ésta obra, se llevaba a cabo *La Revolución Rota*. El elenco de ésta estaba compuesto, en su totalidad, por actores fundadores de la Compañía. Matías Inostroza, director de *La Revolución Rota* y protagonista de *Inmigrantes* plantea, desde su participación activa en el grupo y en ambos procesos creativos, su opinión en torno a las nuevas generaciones de actores pertenecientes a este grupo.

“*Inmigrantes* definitivamente es otra cosa, es todo lo que yo hablo de la institución, es un anhelo de los nuevos por participar de este proyecto, de los que vieron Ramón Ramón, de muchos que no habían visto los papeleros y se enamoraron de los papeleros y quieren ser parte. Esta nueva generación, a diferencia de las anteriores, no viven el sacrificio, no viven el coraje no viven el ir a rajarse el cartel del político o ir a buscar el pallet porque no tienes plata para la obra, no viven el salir a perifonear a la calle para que vengan a ver mi trabajo que llevo más de un año haciendo. Es como “llegué como actor a una compañía ya armada”, entonces se institucionaliza de cierta manera.(...)Yo creo que no se logra traspasar este tipo de conocimientos que te da la experiencia a los nuevos. Podría haberse invertido esa energía en los que ya estaban y haberse cristalizado en una compañía, como personas que son testigos de una historia juntos. Si al final la historia de una compañía es la historia de un grupo que hicimos una obra, que luego hicimos otra, que después nos peleamos, nos reconciamos, que nos acordamos del papel que hizo el otro, que molestamos a uno porque está haciendo el mismo papel de la tercera obra. Eso es compañía, eso tiene futuro, tiene historia, historia es que tu *podai* mirar para atrás, acordarte y pensarte entonces en unos años más, porque tienes cómplices de algo importante, de algo trascendental, porque nos trasciende a todos y porque es lo común que tenemos.(...) Siento que *Inmigrantes* es un paso equívoco que damos con esa energía que intentaba institucionalizar el CEETUCH, que sea más universitario, que podamos llevarnos mejor con la universidad, pero que cae en una trampa, en una trampa absurda de intentar jugar a algo que en verdad no era. Entonces quienes llegan ahí llegan a una trampa, como a una ilusión, que también peca de la misma ilusión. Se intenta hacer una obra pomposa con mucha gente, con muchos músicos, con un diseño pomposo, muy

grande, pero con una ambición grande nomas, porque antes la idea era hacer una obra grande, porque queríamos despertar a la gente , no solo era un obra grande , queríamos llegar a la gente , era más importante el objetivo que la forma , aquí la cosa dio como una vuelta completa en 360 grados. De pronto hay una obra grande y se vacía. Es una obra que como que tiene todos los conocimientos del CEETUCH en términos formales, lo musical, lo gestual, lo social, el cuerpo y bien hecho, una visualidad muy bonita, una música muy bonita.... pero no tiene fuego! , entonces esa obra cuelga de un hilo, porque el objetivo se queda en la obra” (BERRÍOS INOSTROZA)

3.4. LA REVOLUCIÓN ROTA

3.4.1. Origen

Durante 2016, se comienza a trabajar en la producción de la celebración de los cinco años de la CEETUCH. Esta fiesta teatral se realizaría en octubre de ese mismo año en la explanada del Centro Cultural Estación Mapocho. La celebración consistiría en cuatro semanas de funciones, en donde cada semana se presentaría cada obra de la CEETUCH de manera cronológica, en cuanto a su fecha estreno.

“Los objetivos (...) eran visibilizar que existía una compañía de teatro callejero que ya llevaba 5 años trabajando por Santiago, muchachos que estaban haciendo teatro de acceso liberado y abierto.” (GODOY HERNÁNDEZ)

“El objetivo era darnos color, decir, venimos haciendo esto, la venimos haciendo en serio, la hacemos terrible de verdad y la venimos haciendo hace cinco años. Para mí eso era lo principal, después de 5 años, darnos un

momento para hacer lo que nunca hacemos que es decirle a la gente del Centro Cultural: mira nosotros estamos aquí, y calladitos llevamos haciendo la pega durante 5 años (...) porque creemos de verdad en la huea(sic), venimos haciendo nuestro teatro, nuestro teatro de calle, nuestro teatro social” (FALCÓN BIANCHI)

Es en este contexto de pre-producción, Matías Berríos propone el remontaje de *La canción rota*, obra que dio inicio a la CEETUCH durante las movilizaciones de 2011. Esto, como una manera de re vincularse con los orígenes de la Compañía que, a consideración de Berríos, se habían ido perdiendo, debido a una serie de acciones que llevaron al grupo hacia la institucionalización. El director de la obra detalla las razones de su decisión de realizar este re montaje, y la opinión acerca de la nueva orgánica y las audiciones que la misma compañía había planteado para el montaje del año 2016, *Inmigrantes*.

“Siento que la audición de *Inmigrantes* provoca un quiebre y siento la necesidad de que no ocurra (...) para mí esto siempre ha sido una compañía ,entonces trato de repararlo un poco con “*La revolución rota*” haciendo completamente lo contrario, fue llamar a toda la gente que estuvo (en la obra), a todos los que participaron de esa versión a hacer una propuesta nueva. Fue un intento de llamar a quienes gestamos esto para probar que somos una compañía , que puedo llamar a la gente que hace 5 años fundaron esto y ahora volvieron(...) Esto parte primero por la celebración de los cinco años, podríamos remontar *La canción rota* , porque esta obra siempre quedo con deudas, siempre quedo como eso de que era tan buena pero tuvimos tan poquitas funciones y eso yo creo que gestó que se diera la idea de : <si hacemos la celebración podríamos hacerla de nuevo>. No obstante, debo reconocer que en esa posibilidad que se da de grupo yo igual tenía mis movimientos internos, para mi igual fue la posibilidad de reconciliarme, de volver a encontrarme con quienes son la compañía desde un inicio, reencontrarme con ellos esta vez más grande y sentía que la mejor manera de reencontrarnos era creando” (BERRÍOS INOSTROZA)

Esta nueva propuesta comienza a tomar forma durante el mes de mayo de 2016. Si bien el llamado a participar de este montaje fue al elenco total de la primera versión de *La canción rota*, no todos los integrantes respondieron al llamado, ya que muchos habían tomado otros rumbos y/o estaban trabajando en otras compañías. Finalmente, el equipo de trabajo se compuso de ocho actores, tres diseñadores, tres músicos y el director que, a su vez, era un personaje dentro de la nueva propuesta de la obra.

Era el primer año que la CEETUCH estaba realizando dos montajes paralelamente, y también era la primera vez que se hacía un montaje en el cual intervenían, únicamente, egresados del Departamento. Fue un desafío en términos de coordinación de equipos y producción de las obras.

“Es un bonito ejercicio retomar *La canción rota*, es muy simbólico e interno. Creo que en términos de producción fue un suicidio hacer dos obras al mismo tiempo. Pero si es lo que nos gusta, y en ese momento le dimos para adelante, en ese sentido responde a cierta hermandad entre las personas que estamos dirigiendo la compañía”
(FALCÓN BIANCHI)

3.4.2. Trabajo de mesa

Para su director, la propuesta del re-montaje de *La canción rota*, respondía también a una búsqueda y reconocimiento de las raíces de la Compañía.

“Se nos acercaba la celebración de los cinco años de la compañía lo que era muy importante para nosotros, y en eso nos preguntamos: ¿qué podemos hacer para mostrar nuestra identidad como grupo? Y creemos que esta obra marca mucho lo que somos. Bueno esta necesidad fue planteada por el grupo de producción y ahí Matías propone una visión distinta del montaje que tenía que ver con encarnar la identidad de la compañía en estos cinco años y usar el texto como una excusa para mostrarnos a nosotros mismos como compañía, y como país” (PÉREZ RAMÍREZ)

Si bien la propuesta se basaba en el texto de Antonio Acevedo Hernández, esta vez el trabajo fue más libre. No se buscó simplemente el re-montaje de algo que ya estaba hecho, sino que se buscó otra manera de abordar ese texto, con los actores originales, pero un lustro después de haberla estrenado, en el contexto de las movilizaciones estudiantiles. Ahora, los actores representaban distintas personalidades que pugnaban por salir adelante con sus propios objetivos.

El nuevo montaje se plantea como un grupo de actores que intentan estrenar *La canción rota*; sin embargo, sus propios intereses comienzan a irrumpir en escena provocando el fracaso de la empresa. Aquí, los personajes se instalan desde distintas necesidades artísticas que los llevan a auto-boicotarse en su afán por hacer una función de la obra desde su propia mirada del arte; se plantea una discusión artística a la vez que un sinfín de contradicciones que nos reflejan como un país individualista y como una Compañía que está en constantes discusiones y aprendizajes con respecto a su propio quehacer teatral.

“En el replanteamiento de la obra, ha pasado el tiempo, para mí era un poco absurdo tratar de hacer un remontaje del 2011 si han pasado 5 años, y si hay algo que es importante en el teatro por lo menos que es algo que está vivo, entonces ¿para qué intentar maquillar un cadáver? estamos en otro contexto, hemos crecido, podemos mirar hacia atrás, darnos cuenta de lo que pasó y siento yo que toda esa mirada con un poco más de distancia se dispone en una posibilidad creativa bastante amplia. Creo que había mucha responsabilidad de los actores en lo que se creó, vi mucha madurez y mucha confianza en una propuesta bastante abierta como: vamos a tematizar sobre lo que ocurrió el 2011 como movimiento estudiantil, pero lo vamos a hacer además parodiándonos a nosotros mismos en ese 2011 ahora en el 2016. Reflexionamos sobre nosotros mismos y nos burlamos también, y al mismo tiempo hablamos de la historia de una compañía y de lo que intento ser una revolución” (BERRÍOS INOSTROZA)

Para este trabajo, el texto ya adaptado para ser montado el 2011 fue retomado, pero esta vez se intentó reducir al mínimo, es decir, se tomaron textos precisos que el grupo quería narrar y que resultaban claves para contar la historia y para representar lo que Berríos buscaba en este montaje. A partir de esos textos se creó el tejido que daría forma a esta nueva propuesta llamada *La revolución rota*. Además, se integró un personaje músico que a su vez funcionaba como narrador.

“En un principio la idea era reducir al mínimo el texto y así permitir que este fuera intervenido con los nuevos textos que saldrían de las improvisaciones, pero luego se nos ocurrió que el formato de la obra que estábamos creando permitía la aparición de un narrador que podía aportar a que la historia se comprendiera mejor. Para este narrador comencé a trabajar el texto en forma de payas, tomé como referente principalmente a la Violeta Parra y fui armando la narración a partir de esos modismos y ritmos que propone en sus canciones y payas, fue una muy buena experiencia creativa. La otra parte del texto que tenía que ver con las improvisaciones, la trabajó el Pato Narváez y mezclando estas 2 formas que eran súper diferentes ,fue naciendo la obra, que yo creo que es súper esquizofrénica en ese sentido porque también chocan 2 modos de dramaturgia que son súper opuestos” (IRIBARREN GODOY)

3.4.3. Metodología y creación de trabajo

Este trabajo se articuló en base a improvisaciones de imágenes que al grupo le habían quedado del movimiento estudiantil, y de distintas revoluciones en todo el mundo. La temática era la revolución; en los ensayos se jugaba con la composición de imágenes en torno a esta temática tomando como referentes experiencias vividas en el proceso de movilización estudiantil; además de imágenes, canciones, sonidos y sensaciones. Se investigó en cómo llevar a un cuerpo expresivo, todos esos referentes para provocar al público.

Durante el proceso de creación se investigó, además, en la manera de traspasar estos sentimientos al espectador, cómo hacer que el espectador sienta lo que fue 2011, como se vuelven a remover la conciencias tal como sucedió ese año.

“Es bastante amplia la temática como que se hablan de muchas cosas a la vez y la posibilidad de lenguaje se abrió, intenté generar una instancia creativa, como tenía la oportunidad de decir cómo hacerlo quise que las bases fueran la libertad, no sabíamos cómo lo íbamos a hacer en términos de lenguaje y de estética, pero sí sabíamos de lo que queríamos hablar. Somos nosotros los que vamos a hablar de algo en lo que estamos completamente implicados, en ese sentido para mi es interesante, es novedoso y salió además un montaje que yo jamás me había esperado, que me sorprendió, en ese sentido para mi hay creatividad, hay oportunidad de proponer, de crear lenguaje, de entretenerse y sobre todo de confianza.”
(BERRÍOS INOSTROZA)

“Creo que en el camino del remontaje como que de repente el grupo o el director se engolosinaron mucho con él

“hemos crecido y queremos hacer algo más profundo”, creo que, si viéramos el video de la primera canción rota y el de la revolución rota, hay avance en lenguaje callejero, pero no sé si en cuanto a “está dirigida a cierto público”, la “revolución rota “es más para gente de teatro, y la canción rota es mucho más lo que la compañía plantea. Creo que eso fue por ambición, del grupo y del director, en vez de remontarla como era, decidir hacer otra cosa distinta le quita valor al avance, hace ver que es menos el avance que en realidad hay dentro del grupo profesionalmente.”
(SÁNCHEZ FUENTEALBA)

El referente de creación siempre fue *La canción rota*, y se respetó la historia que esta obra cuenta en torno a Salvador, que llega a fundar una escuela al campo y es testigo de los abusos del patrón. Sin embargo, el texto a su vez se fue interrumpiendo y construyendo a partir de las improvisaciones que se desarrollaban en los ensayos. Durante estas sesiones, surgió la idea de que cada actor representaba distintos estados, sensaciones e imágenes; se decidió entonces que existirían los siguientes personajes: el *performer*; el actor con oficio; la actriz insegura; la actriz borracha; el actor violento; el director; el asistente de dirección; la diseñadora; la actriz didáctica; y la actriz sin oficio. Ahora, cada uno de los artistas debía crear en torno a la personalidad asignada para representar. De esta forma, la obra se configuró en base a dos realidades que conformaban una “puesta en abismo”: por un lado, estaban estos personajes que representaban estados, sensaciones, imágenes, que pertenecían a una supuesta “realidad”; y por otro, estaban los personajes que cada uno de estos intérpretes debía presentar para llevar a cabo la función, y estos se

enmarcan en el mundo de lo teatral, estableciendo un conflicto entre la realidad vs la ficción que se desencadenaba en medio de la función.

“La obra es bastante novedosa para todos los que estamos ahí, la manera en la que levantamos la obra, y el resultado que dio, a veces uno se pierde un poco en esa novedad y se inseguriza pero a pesar de eso hay un sentido de apañe en el grupo que te hace olvidar lo otro, el sentido de apañe supera eso. En las funciones muchas veces sentimos que aún no completábamos el proceso, que el tiempo no nos había alcanzado, sin embargo, hay algo genuino que, al momento de encontrarse con el grupo, esos problemas pasan a ser posibilidades de solución más que problemas que entorpecen. Creo que ha sido un espacio muy sincero, muy abierto y lleno de buena onda donde da alegría llegar a ensayar o juntarse con amigos con los que te podís (sic) decir todo, creo que eso es lo más valorable de este proceso.” (GODOY HERNÁNDEZ)

En cuanto al diseño de *La revolución rota*, a cargo de Nicole Sánchez, se tomó como base para las estructuras la antigua escenografía de *La canción rota*. No obstante aquello, esta vez se armaron estructuras de madera móviles que permitían abrir, cerrar, y crear nuevos espacios de acción, ya que la obra constaba con este formato de “teatro dentro del teatro”. La escenografía permitía crear dos espacios de acción para estas realidades que, en ciertos momentos de la obra, parecen abrirse hacia una tercera posibilidad.

Los vestuarios también se articularon en base a estas realidades, creando dos diferentes paletas de colores y estéticas: de un lado estaba la ropa de los actores, que era de un tono gris (básicamente era ropa de *training*); y del otro estaban los vestuarios de la obra de teatro que estos actores representarían. Estos últimos contenían una paleta de colores vivos.

Se trabajó en evidenciar el carácter teatral de estos vestuarios haciendo camisas de algodón pintado, rifles de madera, y máscaras para los personajes de la obra que contrastaba con los grises de los actores.

“Bueno, inicialmente iba a ser la canción rota, inicialmente íbamos a hacer la misma escenografía, íbamos a hacer la misma idea, pero después el mati llegó con esa idea rara de hacer una obra dentro de la obra, él quería mil cosas al mismo tiempo. Esta vez me perdí parte del proceso, yo iba a todos los ensayos, me perdí parte del proceso, y en las conversaciones con él, la obra iba a ser una parte muy teatral súper falsa, que es donde ensayan la canción rota, y una parte verdadera como un teatro. Quisimos dejar volumétricamente lo que era antes la canción rota, la antigua canción rota, pero hacerla con otros materiales, hacer una parte como era la antigua, y hacer otra parte de fierro, que iban a ser unas tarimas que se iban a mover. Dividir la escenografía para que se pudiese armar. Los vestuarios de la “obrita”, fue muy entretenido, porque tenían que ser súper falsos, y pude hacer todo lo que nunca se puede hacer, coserlo súper falso, colores súper falsos, fue entretenida esa parte. Aunque siento que está inconcluso ese proceso, creo que tiene muchos problemas, se quiere abarcar demasiados lenguajes dentro de una obra, no es simple, es muy compleja, por eso creo que esta inconclusa e incompleta, siento que le falta, tal vez no es esa escenografía” (SÁNCHEZ FUENTEALBA)

3.4.4. Funciones y giras

La revolución rota fue estrenada el día 1 de octubre del 2016 en la comuna de Estación Central. Para este evento, se trabajó con la organización UKAMAU, con quienes ya se había formado un vínculo en presentaciones anteriores de la compañía. Al igual que en *La canción rota*, el elenco pensaba que aún no estaba lista para estrenar. El lugar de la función era una multicancha y, tanto actores, como diseñadores y músicos,

estuvieron trabajando en la escenografía, los vestuarios y la utilería hasta los instantes finales antes del estreno.

“Era un caos, estábamos armando por primera vez las estructuras, teníamos que actuar encima de unas tarimas que se movían y a las que nunca nos habíamos subido, además había mucho movimiento de escenografía que no habíamos podido ver porque se terminó de construir en la misma cancha, también había infinitos cambios de vestuario, yo tenía como 6 vestuarios, estábamos todos medio nerviosos, pero sabíamos que nos íbamos a apañar y que finalmente cualquier cosa que pasara la obra lo permitía y solo teníamos que jugarlo, así que en esa función estuvimos todos muy vivos y atentos a lo que sucedía. Igual no fue una función óptima, creo que en ese entonces a la obra aún le faltaba mucho, es súper compleja y teníamos muchas dudas de si iba a resultar o no, es como un experimento igual. Siento que el CEETUCH es como un laboratorio en ese sentido. Partimos todos medios inseguros, pero a medida que transcurrieron las funciones comenzamos a tomar confianza y a jugarlos más los papeles, en la *Siré* igual descubrimos cosas interesantes, otra capa, que creo que nos ayudó a desarrollar mejor los personajes” (IRIBARREN GODOY)

Luego de su estreno, el montaje giró con tres funciones en *Villa Francia*, Santiago Centro y Población *La Victoria*. Todo esto, en el marco de la segunda versión de las Jornadas Teatrales CEETUCH, con el fin de darle rodaje al montaje antes de la celebración de los cinco años de la CEETUCH, que comenzaría el día 13 de octubre del 2016. Precisamente, *La revolución rota* daría el puntapié inicial a esta celebración, en conmemoración de *La canción rota*, obra que dio vida a la Compañía. Esta pequeña temporada fue muy accidentada ya que, por cuestiones de clima, el grupo tuvo que suspender dos de las cuatro funciones presupuestadas.

La segunda temporada tuvo lugar en la sala Agustín Siré, donde se realizaron cuatro funciones, para luego ir nuevamente a la explanada de la Estación Mapocho durante enero del 2017 donde se realizaron cuatro funciones, para terminar con una mini temporada en abril del mismo año, también en el exterior de la Estación Mapocho.

3.4.5. Otras apreciaciones

Como ya se ha mencionado, este es el primer trabajo de la Compañía que está compuesto únicamente de egresados que además formaron parte del elenco fundador de este proyecto. Sobre esa experiencia habla Matías Berríos, el director del montaje:

“(…) Estos egresados tienen una historia en común, no son egresados nomás son personas que tienen una historia juntos, un acontecimiento juntos y desde ahí también se plantea. El trabajo es mucho más honesto, no hay formalidad que puedan mellar nuestra creatividad y nuestro diálogo, la forma es algo a lo que vamos para hacer más llevadero lo que estamos montando, pero la fuente es la honestidad, lo que pensamos, lo que sentimos, lo que creemos. Es un piso mucho más maduro (...) acá hay una historia en común y hay una confianza, porque tú ya viviste una experiencia creativa con el otro sobre un tema del cual estamos hablando. Para mí la gran posibilidad de la compañía CEETUCH se da más en un grupo de egresados que de estudiantes porque hay más riesgo, más responsabilidad, más discurso, más reflexión y propuestas. Muchos colegas cuando fueron a ver la obra dijeron: “oh el CEETUCH se reinventó, como que están haciendo otra cosa.” Como una compañía viva, una compañía que se piensa. Yo siento que eso es la madurez de una compañía, una compañía que se está cuestionando también a si misma sobre lo que está haciendo, (...) Yo siento que es más necesario y más vital, y tiene más futuro un grupo así, un grupo maduro que con estudiantes porque nosotros no estamos haciendo carrera de profesores, lo encuentro absurdo, nosotros no somos tampoco hueones que hayan tenido una gran carrera como para venir a enseñarle a

estudiantes como se hacen las cosas. Nuestra verdad es que no sabemos cómo se hace y siento que eso está más presente en un montaje con egresados que se asumen así , porque no nos vamos a mentir entre nosotros , tenemos la misma edad, hemos vivido cada uno cierto carrete teatral y sabemos que mucho no sabemos pero podemos confiar en ser sinceros en ser honestos y en confiar en el compañero, de que va a hacer algo de verdad con importancia , no una tarea , no responder a un patrón , no responder a una forma que se supone que funciona, entonces siento yo que eso da más originalidad , da más verdad, un grupo que es así , que te gusta o no te gusta pero es así” (BERRÍOS INOSTROZA)

CAPÍTULO IV

CINCO AÑOS DE TEATRO POPULAR Y RESISTENCIA

4.1. CELEBRACIÓN CINCO AÑOS CEETUCH

El año 2015, desde la directiva CEETUCH (que en ese momento componían Catalina Guzmán, Leonardo Falcón, Deborah Carrasco y Matías Berríos), emana la idea de realizar una celebración durante 2016, para conmemorar lo que sería el primer lustro de actividad de la Compañía. La actividad tenía como objetivo, darle una mayor visibilidad a la CEETUCH dentro del circuito teatral; si bien el grupo venía trabajando hace cinco años, los trabajos tuvieron siempre el enfoque de ser exhibidos en espacios más periféricos de Santiago y otras ciudades como Iquique y Calama (en el caso de *Ramón Ramón*). Es por esto que, para este evento, surgió la idea de vincularse con un espacio más central, siempre al aire libre, y en el que el flujo de personas fuese importante. Otra característica que se buscaba, era que el lugar elegido tuviese la solvencia necesaria para apoyar la actividad a nivel de producción y difusión. El lugar debía contar con buena visibilidad y credibilidad de sus eventos artísticos, y con un espacio físico propicio para la realización de un espectáculo callejero.

“El significado es consagrar y celebrar, dar a conocer que llevamos 5 años en este proyecto que se inició en una toma de 7 meses. Consolidación de un trabajo que ha

permanecido en el tiempo. Es significativo para un proyecto gestado desde los estudiantes” (FIGUEROA LIRA)

Respecto a lo mismo, Camila Pérez acota lo siguiente:

“Bueno, fue un trabajo súper arduo, yo justo había llegado a la producción de la compañía y ya estaba instalado un poco el trabajo de la celebración, viéndolo desde la producción creo que fue un gran trabajo, porque los motivos y los objetivos de la celebración impulsaban para mí el seguir trabajando en la compañía, además tuvimos que trabajar mucho con todas las propuestas para generar fondos” (PÉREZ RAMÍREZ)

Aprovechando el vínculo que tenía la encargada de Extensión del DETUCH, Paula Aros Gho, con el Centro Cultural Estación Mapocho, comienza a gestarse la idea de realizar la conmemoración de los cinco años de la CEETUCH en ese espacio, ya que cumplía con todos los requerimientos que la Compañía buscaba. En una primera instancia, se realiza una reunión entre los encargados del Centro Cultural y Paula Aros, acompañada de Matías Berríos, quien plantea la idea de articular una alianza con la Estación Mapocho, para realizar el evento en sus dependencias, con la posibilidad de proyectar un trabajo de cooperación.

“En esa necesidad de visibilizar creo que el objetivo se cumplió en el sentido que hacerlo ahí, en Estación Mapocho permitía que mucha gente pudiera ver a la compañía y también que estuviese en un lugar fijo, donde la gente podía asistir por 4 fines de semana a ver los trabajos, entonces se podía hacer una panorámica general de la compañía y creo que eso se logró” (GODOY HERNÁNDEZ)

En los primeros meses de 2016, se concretan las fechas para el evento, que comenzaría el 13 de octubre. Esto constituye una estrategia para la difusión y la captación de público, ya que el evento ocurriría al mismo tiempo

que la FILSA (Feria Internacional del Libro de Santiago), actividad que se llevaría a cabo al interior del Centro Cultural Estación Mapocho. Debido a la gran cantidad de tareas de producción que había que desarrollar, el grupo encargado de completar dichas tareas suma a los actores Camila Pérez y Vicente Iribarren, además de la abogada Macarena Pérez. El nuevo equipo se vuelca a trabajar en la organización de lo que sería el “cumpleaños” de la CEETUCH, para lo que se le solicita a todos los integrantes de la agrupación, aportar en todo cuanto pudiesen, para completar todas y cada una de las actividades propuestas para el evento.

En un principio, surgieron distintas ideas que no vieron la luz como vestir a los actores de los distintos elencos como sus personajes, y que fuesen guiando a los asistentes por una serie de *stands*, donde se contase la historia del grupo, se vendiese comida y *merchandising* de la Compañía. No obstante, se optó por priorizar la optimización de la producción de las obras *Inmigrantes*; y *La revolución rota*; además de asumir el simple hecho de llevar las obras a estación Mapocho y acondicionar el lugar con graderías para los espectadores, con todo el trabajo que ello implicaba

“En una primera reunión surgieron muchas ideas, pero la verdad es que quedaron ahí nomás porque se empezaron a delegar tareas entre los elencos, algunas no se cumplieron y otras se salían del presupuesto que hasta ese entonces ni siquiera completábamos un monto básico como para llevar las obras y todo lo que involucra el catering, la difusión, los fletes, etc. Así que finalmente optamos por hacer algo más acotado, pero bien, la gente de diseño hizo toda una decoración que iba en las graderías, se imprimieron fotos grandes de los afiches y funciones de las obras que se montaban para que la gente pudiese verlas,

creo que se hizo un gran trabajo con los recursos que se tenían en ese momento, el resto era ponerse ambicioso, quizás para los 10 años podamos hacer algo así” (IRIBARREN GODOY)

El financiamiento de este evento correría por completo por cuenta de la CEETUCH. La Compañía contaba con el financiamiento del Fondo Valentín Letelier, adquiriendo con esos fondos los equipos técnicos de iluminación y sonidos necesarios para la realización del evento; además de destinar parte de ese monto para la producción de *La revolución rota*; e *Inmigrantes*. Otros gastos afines como fletes, papelería, *catering*, prensa y difusión general, fueron soportados a través de lo recaudado en una fiesta realizada por la Compañía. Se apuntó también a comprometer un fondo extra para generar un sueldo base para cada actor que se uniría a los aportes voluntarios (recaudación de “la gorra”) de los asistentes a las funciones.

Para la ejecución de la celebración se decidió que los elencos colaborarían entre sí durante las jornadas de trabajo: de esta forma los actores de *La revolución rota* trabajarían asistiendo *Inmigrantes*, y viceversa; y los elencos de *Ramón Ramón* con *Los papeleros* completarían la misma modalidad.

La celebración comenzó el día 13 de octubre del 2016, con la presentación de la obra *La revolución rota*. El inicio fue accidentado debido a que aún no comenzaba la Feria del Libro, por lo que la asistencia de público no fue la esperada, como sí ocurrió en el resto de las presentaciones;

sumado a esto, las condiciones climáticas no acompañaron estas jornadas iniciales, suspendiéndose dos de las cuatro funciones programadas por lluvias.

“Lo viví un poco de manera incompleta porque suspendimos algunas funciones por lluvia y no pude ayudar mucho porque tenía trabajo, pero estuve ahí y me encontré con algo verdadero, con las butacas llenas, la gente recibió muy bien las obras, la gente pasaba y se quedaba me parece que estuvo muy bien” (GODOY HERNÁNDEZ)

Pérez Ramírez, recuerda lo que significó la experiencia de poder mostrar el trabajo en un lugar que contaba con las instalaciones óptimas para desarrollar las funciones:

“Como actriz también fue hermoso, tener todas esas comodidades para realizar tu trabajo, creo que todos queremos que sea así, y curiosamente pasó en las funciones que las obras cambiaron mucho, había una evolución sobre todo en la revolución rota que se había estrenado hace poco y con los papeleros también que fue la segunda obra y en particular esta obra tuvo una evolución muy bonita, recibimos muy buenos comentarios de gente que no quería que la dejáramos de hacer. También el trabajo que se realizó entre los elencos, el apoyo fue fundamental. Creo que los resultados fueron positivos, pero creo que aún no dimensionamos lo grande de este trabajo, creo que es sublime estar ahí con 45 personas trabajando.” (PÉREZ RAMÍREZ)

La segunda semana de celebración, entre el 21 y el 24 de octubre, *Los papeleros* salió a escena completando tres funciones (21, 22 y 24 de octubre). El elenco de esta obra se había reunido previamente para hablar sobre la proyección del montaje ya que, después de cuatro años de funciones, las energías no eran las mismas que comenzaron, por lo que era

necesario replantearse la continuidad del montaje. En esta reunión se decidió que las últimas funciones de la obra serían las que se realizarían para la celebración de los cinco años. Esto provocó que el elenco se presentara con otra disposición ante el trabajo, ya que serían el cierre de un ciclo.

Entre los artistas partícipes de este trabajo, había varios que continuaban en la Compañía en los otros proyectos; y otros que habían emprendido otros rumbos artísticos, por lo que se contaban alrededor de siete meses en los que la obra no había tenido rodaje. Debido a lo anterior, *Los papeleros* se presentaba en el CCEM (Centro Cultural Estación Mapocho) luego de cuatro años de trabajo, pero con siete meses de “reposo”. Para Víctor Valenzuela esto benefició a que la obra alcanzara una madurez que, a su vez, era la de sus participantes, lo que significó un alza en la calidad del trabajo. Aun cuando este fue uno de los montajes más complejos de la CEETUCH, durante esta corta temporada experimentó un cambio significativo en cuanto a la comprensión del texto y por ende a la calidad total de la obra que se representaba.

“Yo creo que la gente estuvo en otros proyectos, y creo que la carencia de dramaturgia en otras cosas hizo ver la buena dramaturgia que hay ahí, y le prestamos ropa al texto. Para mí no es básico un texto, para mí un texto es un potencial interpretativo, entonces es permitirse acceder a eso, yo creo que por las experiencias que tuvimos cada uno en nuestras formaciones estamos más permeables a eso, creo que tiene que ver con una madurez interpretativa de todos los miembros de la compañía, y de cómo escucharnos, creo que tiene que ver con los 4 años de trabajo que hay detrás y con escuchar lo que la obra está

diciendo, no sé si es muy simple, implica todo un proceso de cada uno me costaría poder objetivarlo más allá de decir realmente hubo una madurez interpretativa y a la gente el texto de la Isidora Aguirre le fue mucho más pregnante, había mayor sensibilidad con entender una estructura dramática, entender la importancia que eso tenía para un teatro popular y para establecer una comunicación con el otro. Entonces entendimos que era muy importante la pega que había hecho la Isidora Aguirre, era tan simple de hacer una historia bien contada, vimos la nobleza de eso, de ese gesto, de contar una historia bien contada y que realmente nos ayuda, el contar una historia bien contada creo que nos ayuda mucho como intérpretes a generar el fenómeno teatral” (VALENZUELA VALENZUELA)

Después de las funciones realizadas para la celebración, el elenco se reúne nuevamente para realizar un balance de estas presentaciones; en dicha instancia, el grupo echa pie atrás su decisión de cerrar el proceso, ante los resultados obtenidos, que vislumbraron un nuevo potencial de trabajo, avizorándose nuevas posibilidades. Los creadores consideraron que la obra comenzaba a funcionar en todos sus aspectos, por lo que se optó por continuar difundiendo el trabajo. Así, *Los papeleros* fue presentada nuevamente en el Centro Cultural Estación Mapocho en enero de 2017, y durante el mismo año participó en los Festivales de Primavera, con una función en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.

Entre el 27 y el 29 de octubre de 2016, fue el turno de que *Ramón Ramón, la venganza popular de Santa María de Iquique* se presentara en la celebración. Esta obra ya venía de una presentación al interior de la FILSA durante la misma semana, por lo que se decidió hacer tres funciones en la explanada en vez de las cuatro que, en un principio, se habían planificado. Las funciones de este trabajo se sucedieron de manera óptima, debido a que

era una obra probada en distintas instancias, por lo que el grupo contaba con gran experiencia, adquiriendo un funcionamiento que permitía que todas las labores que se deben realizar previa y posteriormente al desarrollo de la función estuvieran muy claras para todo el elenco, propiciando un trabajo limpio y efectivo.

Durante esa semana, antes de las funciones de *Ramón Ramón*, la banda musical *Aplastar*¹³ fue invitada para que hicieran una breve presentación antes de la presentación de la obra, lo que benefició la captación de público y generó un ambiente propicio para dar inicio a cada función. Además, la banda estaba compuesta por los mismos músicos que más tarde formarían parte de la función, por lo que no significaba, en ningún caso, una complicación.

“Creo que esta es una obra que ha tenido mucho rodaje, además se ha presentado en distintos contextos: escenarios, calles, plazas, explanadas, teatros, creo que todo esto finalmente hace que se aceiten los engranajes por decirlo así y que cada uno sepa cuál es su función y lo que tiene que hacer para que todo resulte lo mejor posible. En ese sentido creo que esa es la ventaja que tiene este montaje, además en la celebración teníamos al grupo de “Los papeleros” que nos apoyó en las labores de montaje y desmontaje, y bueno a sacar a algún curadito de escena también. Para mí fue una muy buena instancia, en cada función había hartos público y después de la celebración nos fuimos a presentar a FITKA (festival internacional de teatro callejero) lo que también fue una enviación anímica para el grupo” (CARRASCO CHARLIN)

¹³ Banda musical de rock, compuesta por Maximiliano Valdés, Nicolás Correa y Leonardo Falcón.

El cierre de esta celebración estuvo a cargo de la obra *Inmigrantes*, la última producción del CEETUCH. Para esta semana, ya se había instalado la idea de que se estaba haciendo teatro callejero en la explanada de Estación Mapocho, por lo que la afluencia de público fue mayor a las semanas anteriores. La propuesta espacial de pasillo que hacía *Inmigrantes*, lograba que la obra pudiese ser vista por ambos lados. Además, el carácter musical de la propuesta escénica se volvió un eje fundamental para la vinculación que se generó con el público por lo que el balance que realizó el director del montaje fue positivo.

“Llegamos a la celebración con un poco más de tiempo para ensayar y corregir algunas cosas, yo creo que la sensación fue positiva, y luego de haber hecho las funciones fue mejor aún, nosotros cerramos la celebración y ya se había corrido un poco la voz de la celebración, se había generado un poco de onda al respecto, de hecho fue la obra que tuvo más público, en ese sentido las gorras también estuvieron súper bien, y también tiene que ver con que el clima ya había mejorado, ese es un factor súper importante en la historia del CEETUCH. Y también el formato de la obra en disposición con el espacio que era capaz de albergar a más gente, entonces, había todo un espacio donde la gente iba pasando y se iba quedando. A mí me quedó una buena sensación de la celebración, yo diría que fue en la celebración las mejores funciones que tuvimos y también fue como un gran descanso y el cierre de un ciclo” (FALCÓN BIANCHI)

La celebración culminó el día 6 de noviembre con una evaluación más que positiva por parte del grupo; si bien es cierto que no se pudieron completar todas las actividades o tareas propuestas, en un inicio, la instancia permitió que los asistentes generaran un lazo con la agrupación al ver los trabajos que ésta ha desarrollado. Sumado a lo anterior, la Compañía generó un vínculo con Estación Mapocho, lo que permitió que durante enero

de 2017 CEETUCH regresara a la explanada con una nueva temporada de *Inmigrantes*; y *Los papeleros*; y más tarde, en el mes de abril, con una temporada de *La revolución rota*.

“El balance de la celebración que yo hago fue muy positivo. Por ejemplo, el *lobby* que armamos con la estación Mapocho fue muy bueno, rápidamente nos volvieron a llamar y entramos en relación. Los colegas estaban fascinados, revivieron los papeleros, yo tuve la oportunidad de estrenar ahí “inmigrantes”. En cuanto al funcionamiento de la compañía, nos falta mucho, no sé cómo se hace, esa es la gran pregunta actualmente, como se funciona de verdad con cuarenta y cinco personas trabajando, como se le da la importancia a ese espacio, cuáles son las prioridades, de verdad, somos cuarenta y cinco personas. Cuántas cosas podemos hacer si nos organizamos bien”
(FALCÓN BIANCHI)

4.2. JORNADAS TEATRALES CEETUCH: “LA GENTE QUIERE VER TEATRO”

Las Jornadas Teatrales CEETUCH, es un proyecto que nace al interior de la Compañía en enero de 2015, durante la etapa de producción de la obra *Ramón Ramón, La Venganza Popular de Santa María de Iquique*. Para realizar la primera “gira” de esta obra, la agrupación postuló al Fondo Universitario Bicentenario de Extensión y Vinculación con el Medio, Campus Juan Gómez Millas (iniciativa que busca estimular a la comunidad universitaria a desarrollar proyectos de extensión al medio social y educacional público, relacionados con las Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Comunicación). Esta instancia busca posicionar al estudiante de

pre y postgrado como articulador de iniciativas de relevancia en esta área, incorporando a otros actores prominentes tanto dentro de la Universidad como en el entorno social y educacional público. Los valores que deben movilizar a los proyectos postulados son el pluralismo, la diversidad y la participación, además de relevar en la sociedad el lugar de las Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Comunicación a través del rol social de la Universidad.

Frente a esta oportunidad, el grupo postula con el proyecto *Jornadas Teatrales CEETUCH*, que consistía en la realización de once jornadas teatrales, siete en distintas poblaciones consideradas vulnerables de la Región Metropolitana; y cuatro en Pichidegua, en colaboración con los Trabajos Voluntarios de la FECH. Cada jornada (la jornada equivalía a un día) contemplaba las siguientes actividades: realización de un taller de apreciación lúdica teatral impartido por los actores de la Compañía durante la mañana, destinado a niños y adolescentes de la comunidad en el caso de las poblaciones y estudiantes de distintas carreras en el caso de los Trabajos Voluntarios; y la exhibición de uno de los montajes del repertorio de la CEETUCH durante la noche, en un lugar abierto, el cual sería designado y gestionado por la agrupación social con la cual se estableciera el vínculo. Las funciones serían gratuitas y abiertas para toda la comunidad. Cada organización social trabajaría de manera paralela con el grupo en lo que se refiere a difusión de las actividades en su propia comunidad; gestión de un

espacio apropiado para la realización de los talleres, y para la óptima exhibición del montaje.

El proyecto es postulado bajo el diagnóstico de las cifras entregadas por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) el año 2013, sobre la Encuesta de Consumo y Participación Cultural (ENPCC), la cual arrojaba que sólo un 17,8% de la población mayor de quince años había asistido al teatro en los últimos doce meses. Cabe señalar también que, desde los sectores más vulnerables de la población (segmentos D y E), indican como principal barrera de acceso cultural la “falta de dinero” y “ausencia de actividades culturales al interior de su barrio”. Existe entonces, una notoria desigualdad asociada a variables socioeconómicas y, ni las políticas culturales ni los propios artistas, se hacen cargo de reducir esta brecha. De la gran mayoría de compañías de teatro existentes es muy bajo el porcentaje de éstas que optan por utilizar espacios públicos o no convencionales y llevar sus montajes a lugares donde no habiten, precisamente, aquellas personas que “consumen” arte periódicamente.

Los objetivos específicos de estas jornadas eran: generar una vinculación de diálogo e intercambio entre las distintas organizaciones sociales y la CEETUCH, a través de la participación conjunta en las jornadas teatrales; colaborar en la tarea nacional de crear nuevas audiencias para la apreciación teatral, mediante los talleres y las funciones de teatro en las sedes de las organizaciones; generar vínculos interdisciplinarios entre estudiantes y egresados de distintas carreras de la Universidad de Chile,

utilizando como puente los Trabajos Voluntarios de la FECH; fortalecer el vínculo entre las facultades de la Universidad de Chile y la vida comunitaria; y provocar un impacto social y artístico en la población.

En lo que tiene que ver con los resultados esperados de esta actividad, la Compañía plantea este proyecto como un espacio generador de acceso e interacción entre los agentes del arte, la ciudadanía y los estamentos universitarios y, de esta forma, hacer que éste mismo no sea una instancia simplemente asistencialista, sino muy por el contrario, que establezca un vínculo perdurable de retroalimentación con la comunidad, en el cual los participantes, a partir de la experiencia de espectadores y talleristas, en ambos encuentros, puedan formar y desarrollar un criterio artístico y una opinión frente a los temas que la obra expone, profundizando así en las barreras que impiden e interfieren en el consumo cultural; además de instalar a la CEETUCH como una Compañía que permanezca en la lucha por acortar las brechas sociales y seguir aportando a la tarea nacional y de la Universidad de Chile de descentralizar las culturas y las artes.

El proyecto, finalmente, se adjudicó el financiamiento solicitado. Gracias a esto, la agrupación pudo llevar a cabo la “gira” durante enero de 2015, costear la realización de escenografías, vestuario; y sustentar los gastos de traslado de estos durante toda la itinerancia. Por otro lado, la Federación de estudiantes de la Universidad de Chile colaboró con la compra de una mesa de luces, focos y extensiones para llevar a cabo las actividades.

“Como Compañía, resultaba indispensable trabajar en la erradicación de las barreras de acceso antes mencionadas, y esta primera experiencia durante el mes de enero del 2015, se observó que las distintas comunidades, participaron de manera activa de las actividades propuestas, superando la audiencia esperada e instaurándose así la itinerancia, como una actividad concreta, de impacto y participación ciudadana. Los participantes de los talleres que tuvimos oportunidad de realizar, en su mayoría, fueron niños y adolescentes que se enfrentaron a la experiencia teatral por primera vez, lo cual, resulta preocupante dada la sabida y comprobada función del arte como herramienta social, de acceso, sensibilización y aprendizaje del trabajo colectivo y comunitario(...) De este mismo modo, mediante una itinerancia de las “jornadas Teatrales” en el marco de los trabajos voluntarios 2015 en Pichidegua, nos dimos cuenta de la falta de vinculación entre los estudiantes de la Universidad de Chile y por ende la ausencia de proyectos interdisciplinarios. Resulta preocupante, que, en la actualidad estudiantes de la misma Universidad, futuros profesionales de nuestro país, nunca hayan visto teatro, siendo este arte parte de los saberes que imparte y valida nuestra Universidad” (CARRASCO CHARLIN)

Durante el segundo semestre del año 2015, la Vicerrectoría de Extensión y de Comunicaciones de la Universidad de Chile abre a concurso a la comunidad universitaria el Fondo Valentín Letelier (instancia de vinculación de los conocimientos y saberes que se cultivan en la Universidad de Chile con la ciudadanía de diversas regiones del país, en coherencia con la misión y labor fundamental de la Casa de Bello). De acuerdo a lo que postula la Vicerrectoría de Extensión de la Universidad, este fondo busca “potenciar estrategias de intervención que promuevan la expresión y el desarrollo artístico, cultural, científico y patrimonial, así como el fortalecimiento de la educación pública para la ciudadanía, el respeto a los derechos humanos, la igualdad de género y el fomento a la lectura, entre otros temas de relevancia

pública para la vinculación de la Universidad de Chile con el devenir de la comunidad y la interacción del conocimiento con el sistema social y cultural”.

La compañía postula al concurso con la Segunda Versión de las Jornadas Teatrales CEETUCH, consistente en una itinerancia por cuatro poblaciones de la Región Metropolitana, con cada uno de los cuatro montajes de la compañía; y la realización de talleres teatrales y conversatorios posterior a cada una de las funciones realizadas. Con la obtención de este fondo, el grupo financió la compra de nuevos equipos de audio; la realización de diseño integral de las obras *Inmigrantes*; y *La revolución rota*; además de propiciar un sueldo para todos los integrantes de la agrupación durante la instancia itinerante.

“Yo creo que las Jornadas Teatrales han tenido algo muy bueno, y es que nos hemos ido repitiendo en distintas poblaciones. Yo creo que ahí es donde está el gran valor, es como la típica frase “y pensar que esta obra es la primera obra de teatro que estas personas ven”. Y eso es maravilloso, pero más maravilloso es cuando te das cuentas que esas personas ya han visto cuatro obras y además ahora lograste a que salieran ellos de la población para ir a verte a Estación Mapocho. Ahí hiciste algo importante, transformaste a un espectador. Ahora hay alguien que te puede hablar de teatro. Formaste un interés, a un nuevo vínculo. Una obra no es ninguna... por ahí dos, pero tres o cuatro veces, significa que insististe e insististe y estuviste con las mismas personas trabajando. Al final la recepción es increíble... llega más gente, ya te conoces con las personas de las organizaciones sociales, es otro el trato, te invitan más, no tiene esa cosa tan asistencialista. Yo creo que el vínculo que hemos tenido con algunas poblaciones ha sido muy gratificante. Son pocas, porque también es difícil encontrar una organización independiente que tenga las herramientas de producción para llevar a cabo estas cuestiones bien hechas” (FALCÓN BIANCHI)

4.2.1. Apreciaciones del trabajo y puntos a trabajar

La realización de las Jornadas Teatrales, se abrió como un espacio en el cual la Compañía buscaba generar un vínculo distinto con algunas comunidades y organizaciones sociales, repensando el rol del teatro con éstas. En este sentido, el trabajo ha sido significativo tanto para las las personas y sus localidades junto a las que se ha trabajado, como para los mismos integrantes de la Compañía.

“Ha significado la conexión con la realidad del pueblo chileno, que no es nuestra realidad, no es la realidad de los artistas, en general. Quizás el lugar de procedencia de algunos sí, pero a la hora en la que te pusiste a armar tu propia vida, y entraste a la Universidad de Chile a estudiar arte, teatro y ser un artista, y relacionarte con esas personas, ya cambiaste. Entonces es conectarse con la realidad, con las necesidades y las necesidades que tú puedes llenar como artista. Porque se habla constantemente de las necesidades del pueblo, de las necesidades económicas, de las necesidades culturales, pero ¿cuáles son realmente las necesidades culturales? No puedes llevar cualquier obra, son necesidades específicas, es una realidad particular, de un contexto particular. Desde ese lugar, comienza en nosotros la necesidad de hacer obras de teatro que sean transversales, que no se trata de subestimar al público ni de tratarlos de tontos, se trata de aprender que le estás llevando algo a alguien y que ese algo es desconocido para él, y que no se va a manejar en tus mismos términos. Dentro de ese lugar es como tu tratas de hacer algo, lo más bello posible. Y en ese sentido me parece que es nutrirse del oficio, nutrirse del quehacer. Para mí el teatro cobra sentido cuando es el “teatrismo” el que está ahí y lo hace todo, no quiero martirizar ni nada, para mí debería ser pagado todo eso, y bien pagado, pero para mí tiene un sentido que sea el actor el que se baja, instala su escenografía, monta, que sea la compañía quien realiza el trabajo junto a los vecinos(...) tiene que ver con un quehacer teatral y con un oficio que no se enseña en la universidad, entonces para un estudiante eso es muy gratificante, ahí aprendes a hacer teatro de verdad, más que en la sala, donde está todo mucho más cuidado que en la calle, donde estás en la exposición máxima. Creo que ahí es donde de verdad se ve el oficio” (FALCÓN BIANCHI)

“Creo que esta manera de hacer arte callejero es devolverle a la gente cosas esenciales como la música, el teatro y la danza, creo que hemos aportado un granito de arena para todos los artistas que trabajan en la calle y sacarse ese prejuicio de que no se pueden hacer cosas de calidad en la calle. Creo que para nosotros ha sido romper la malla estudiantil que se impone generalmente en el ámbito universitario, nos ha devuelto la vocación de servicio que como artistas debemos tener, porque sin los sucesos, sin la gente, sin lo que pasa afuera te transformas en un artista de probeta, que es lo que les pasa a los músicos que se encierran a estudiar 98 horas diarias y no ven lo que está pasando afuera, generando obras insípidas, sin sentido. El encuentro ha sido una gran retribución mutua, entre artistas y sociedad.” (GODOY QUIERO)

En cuanto a la labor y al impacto que busca desempeñar el grupo a nivel social, hay algunos aspectos expuestos por integrantes de la compañía, sobre los cuales hace falta trabajar, profundizar y generar un cuestionamiento mayor. Estos puntos, tienen relación con la manera y las formas en que la compañía realiza el vínculo con el territorio y la comunidad; y la implicancia que el encuentro realmente podría tener en el determinado espacio sobre el que se trabaja. Para Valeria Yáñez, hace falta trabajar la vinculación de la compañía con el territorio específico en el cual se realizan las Jornadas Teatrales, las historias de las personas, entregarle a ese otro encuentro un espacio más significativo, y no solamente entregarle la importancia al hecho teatral mismo.

“Yo creo que hemos crecido mucho como actores, pero nos ha faltado más entender las historias de esas poblaciones, nos ha faltado un vínculo de conocer esas historias, entender a las mujeres que se tomaron los terrenos, que construyeron esas casas con su esfuerzo. Siento que eso no hemos logrado entrar mucho en la fibra del CEETUCH, porque a veces propiciamos mucho el espacio teatral, pero no propiciamos mucho el otro espacio,

incluso en los conversatorios a veces no le tomamos el peso como actores. Tenemos que entender que en el espacio que hemos estado, yo creo que hemos sido un aporte, porque el teatro siempre llena de vida cualquier calle, pero hace falta que conversemos uno a uno con las personas. Creo que como uno quiere abarcar todo no logramos profundizar en los vínculos con cada población y a veces no se le tomamos el peso a ese vínculo. Logramos el espíritu colectivo, pero en realidad no sé hasta qué punto. Es la gran crítica que le tengo al teatro popular, de cómo salimos de lo marginal del teatro a pulso, ¿por qué no podemos hacer esto de otra manera? Hay un problema que tiene que ver con las políticas culturales, con la concepción del arte. Lo bacán del teatro es que es efímero, sucede una vez, y entonces, ¿cómo vinculas el teatro con ese espectador? Como compañía generamos un discurso, por lo mismo tenemos que entrar en este tipo de preguntas” (YÁÑEZ ÁLVAREZ)

Para Víctor Valenzuela, existe un problema particular en torno a la relación que la Compañía establece con el espacio periférico: aún se establece desde una lógica y formación conservadora. Además para él, el trabajo de la agrupación ha podido tener mayor implicancia en poblaciones donde existan organizaciones sociales sólidas, frente a las que no la tienen, y donde la compañía debería trabajar, en cómo vincularse propiamente a esos espacios.

“Siento que no ha sido un trabajo tan implicado realmente, como otras actividades que se realizan en las poblaciones, nosotros tenemos aún una lógica demasiado conservadora con las relaciones. Otros festivales transforman la periferia en el centro, para nosotros aún la periferia sigue siendo la periferia(...)Creo que ha repercutido en las poblaciones donde existe una organización social sólida, (...)Pero en las poblaciones donde no hay una organización social sólida, siento que no sé qué tanto sentido o proyección se puede dar, creo que tenemos que buscar y repensar el vínculo con las comunidades, creo que en ese sentido somos muy conservadores, a lo mejor nos falta trabajar más y también ha sido nuestra formación y nosotros nos hemos quedado ahí” (VALENZUELA VALENZUELA)

CONCLUSIONES

APRECIACIONES Y PUNTOS DE VISTA: REFELXIONES EN TORNO AL FUTURO CEETUCH

5.1. CARÁCTER SOCIAL Y POLÍTICO

La Compañía de Estudiantes y Egresados de Teatro de la Universidad de Chile es un proyecto que tiene su germen, desde la efervescencia de las movilizaciones estudiantiles del año 2011. Determinado por su contexto social y político, emerge como un grupo de estudiantes con el objetivo principal de movilizarse y movilizar a la ciudadanía a través del teatro, apuntando a la ocupación del espacio público y, transmitiendo a partir de su primera obra, *La canción rota*, mensajes sociales, en torno a la organización, la represión y la educación, problemáticas contingentes en el contexto de su origen. La urgencia del contexto nacional en torno a la crisis de la educación, llevó a conformar rápidamente una agrupación de estudiantes de Actuación y Diseño Teatral que, cuestionando el papel estatal de la Universidad y el rol social que ellos mismos cumplían como artistas en formación, deciden salir de la sala de teatro convencional, para llegar a un nuevo espectador en el espacio público como: plazas; calles; y poblaciones, en los que el acceso a la cultura es casi nulo o restringido.

Por otro lado, lo político, no solamente estaba presente en las temáticas elegidas para llevar a escena, sino que también en la organización y en la conformación del grupo, en un momento histórico en el que también se cuestionaban las maneras en las que se estaba “produciendo” el arte. Este cuestionamiento contrariaba los modos tradicionales de organización de una compañía teatral convencional. La CEETUCH se presenta en sus inicios como un espacio democrático, horizontal, donde cualquier estudiante que quisiese participar podía integrar el proyecto; además de presentarse como una instancia de creación colectiva, en la que cada integrante contaba con la libertad de proponer, tanto a nivel creativo, como también en la reflexión sobre una visión crítica; y, donde el foco del impulso creativo del trabajo, estaba puesto en la provocación y estimulación del espectador, a partir de la *diégesis* representada, más que en la búsqueda de una nueva vanguardia artística.

Se cree que la agrupación, desde su formación, ha sido responsable de los contextos sociales en los cuales se ha visto inmersa, pues son precisamente esos contextos los que se han constituido como ejes movilizados de su trabajo artístico. En una primera etapa, bajo el alero de la movilización estudiantil y un paro de siete meses en el Departamento, la Compañía materializa la itinerancia de su montaje *La canción rota* por distintas poblaciones, colegios y universidades de la Región Metropolitana. En una segunda etapa, el ambiente generalizado era de decepción y derrota tras las resoluciones del paro de 2011. Se presenta entonces, la necesidad

de continuar este proyecto, con la dramaturgia crítica de Isidora Aguirre y su obra *Los papeleros* mediante. Con este segundo montaje la Compañía logra llegar a más poblaciones, y darle una mayor visibilidad al proyecto CEETUCH. En una tercera etapa, y con el montaje *Ramón Ramón, la venganza popular de Santa María de Iquique*, el trabajo de itinerancias se consolida tras la adjudicación de financiamiento a través del proyecto Jornadas Teatrales CEETUCH, en el cual la agrupación logra vincularse con distintas juntas de vecinos y organizaciones sociales, a partir de la exhibición de obras y la realización de talleres lúdico teatrales para diferentes personas, además de trabajar conjuntamente con la Universidad de Chile, mediante los Trabajos Voluntarios de la FECH. Durante ese periodo (año 2015), las movilizaciones sociales tuvieron una reactivación a nivel nacional, situación que aprovechó el grupo, que siguió afianzando el trabajo en conjunto a diversas organizaciones y actores sociales

En relación a la vinculación de la CEETUCH con las poblaciones, el trabajo ha tenido una evolución que ha llevado al planteamiento de nuevas preguntas. En los primeros años el acercamiento de la compañía con las distintas poblaciones apuntaba a una activación artística en un espacio donde no había acceso a espectáculos artísticos, y donde se creía necesario, a partir de la obra teatral, dar espacio y cabida a las discusiones sociales que estos trabajos planteaban. En otras palabras, el primer paso fue llevar teatro a las poblaciones y crear un encuentro con la comunidad. En este nivel, el grupo buscaba la movilización del trabajo en distintos lugares,

pero no existía una profundización en los lazos con cada una de esas comunidades y las funciones se realizaban de manera esporádica, y según las oportunidades que se presentaban.

A partir de la adjudicación de distintos fondos universitarios, como el Fondo Azul; el Fondo Valentín Letelier; y la Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas, el grupo pudo generar distintos proyectos, los que permitieron la circulación de sus trabajos con una mayor continuidad y en los cuales se pudo profundizar en generar y proyectar los nuevos vínculos con instituciones y organizaciones sociales. Desde la primera versión del proyecto *Jornadas Teatrales CEETUCH*, se pudo establecer una red de contactos con distintos actores sociales, con los cuales, en una segunda versión del mismo proyecto, se pudo continuar la colaboración. De esta manera, la Compañía ha realizado un trabajo de fortalecimiento de lazos con aquellas organizaciones, a partir de la permanencia en el trabajo. En el caso de las Jornadas Teatrales, la presentación de cuatro montajes y talleres teatrales distintos, en cada una de esas organizaciones, permitió fortalecer, a partir de la continuidad, en la formación y transformación de un nuevo espectador teatral.

Se ha podido comprobar que las relaciones entre la Compañía y las poblaciones, han funcionado de mejor modo cuando se ha trabajado con espacios que cuentan con un grupo social organizado, pues se ha podido

profundizar en el trabajo, conociendo las necesidades específicas de una comunidad determinada.

En relación a la forma de generar los vínculos con las poblaciones, se cree que hace falta un mayor trabajo y entendimiento en el cómo la Compañía se relaciona con éstas, creyéndose que, hasta el momento, las relaciones se han dado de una manera un tanto conservadora, específicamente en el sentido de la transformación de los espacios. La periferia sigue siendo entendida como periferia, y ha hecho falta un mayor cuestionamiento de la forma en la que se trabaja para el desarrollo de un vínculo que propenda hacia una transformación social de estos lugares, tanto como espacio cultural, así como en la relación de vinculación y cooperación. Para avanzar, creemos importante ahondar en la vinculación del grupo con las diversas realidades presentes en las poblaciones con los cuales el grupo se relaciona. Es fundamental, para continuar en este trabajo, entender y conocer más de cerca las historias y vivencias de una comunidad. El trabajo debiera exigir un mayor grado de implicancia de parte del grupo para con la comunidad, y así poder forjar un camino de transformación social, a partir de una vinculación verdadera con la sociedad. Para lograr esto, es necesario estar conectados en relación a los contextos sociales nacionales y locales de los diversos lugares a los cuales la Compañía quiere llegar, lo que permitiría avanzar en un trabajo que esté en permanente comunicación y diálogo con las necesidades específicas de una

comunidad, la cual se ve determinada por distintas circunstancias históricas, culturales, económicas y sociales.

5.2. LENGUAJE ARTÍSTICO

Con respecto al lenguaje artístico, podemos observar que la CEETUCH, si bien aborda diversos textos y estilos, ha avanzado coherentemente de acuerdo a sus principios, en cuanto a una investigación para el desarrollo de un teatro popular, masivo y con temáticas sociales que hablan de un contexto país. En su artículo *Teatro Popular. Dos períodos, dos anécdotas*, el autor cita a Luis Chesney Lawrence, al hablar de teatro popular:

“La base de esta formulación (teatro popular) reside en relacionar el hecho teatral con los procesos sociales y políticos de cada país, insertándolos en un proceso de liberación, por lo cual deja de ser un producto estético que se limita a mostrar la realidad inmediata para cumplir las demás funciones de agitación y articulación de la lucha política contra el imperialismo” (DÍAZ HERRERA)

Es por esto que, durante el desarrollo de sus diversos proyectos, se ha avanzado hacia una dramaturgia propia, en la que los actores, en conjunto con los directores, construyen el texto en base a improvisaciones, observaciones y análisis de diversos contextos sociales, tal y como sucede en *Ramón Ramón; Inmigrantes; y La revolución rota*. Sin embargo, pensamos que la búsqueda que comienza a realizar la Compañía, posterior

al contexto efervescente del año 2011, se tiende a encasillar sobre una forma de hacer teatro, más que en la exploración de la gran variedad de posibilidades que el trabajo teatral puede aportar a la construcción de vínculos sociales fuertes y duraderos.. Si bien el trabajo social siempre ha existido y se ha desarrollado a nivel de producción en torno a los diversos proyectos de jornadas teatrales es, en la creación, donde la agrupación durante mucho tiempo se ha volcado sobre el trabajo específico del montaje de obras en formato callejero.

“Creo que eso fue un problema para el trabajo , no pensar cual era el sentido (...) pensar de que era una forma, pensar que lo que nosotros reivindicamos era una forma teatral y no una manera de hacer, en realidad lo que nosotros reivindicamos es una manera de hacer, de incluir a la gente, tratamos de pensar en común , no es el problema del teatro de calle, no es el estacato , no es eso de cabeza cuerpo que estuvimos mucho rato trabajando, obviamente que eso aporta, pero no era el fondo, y en un momento eso se transformó en fondo, yo creo que nos confundimos.(...) creo que lo que paso fue que dejamos de escuchar el entorno, empezamos a enfocarnos en la práctica como sentido en sí mismo, nos desvinculamos de los social”
(VALENZUELA VALENZUELA)

Se piensa que la CEETUCH debiese avanzar cada vez más en la búsqueda de dramaturgias, estilos y estrategias propias que le permitan generar vínculos directos con nuestro contexto nacional y que a su vez permitan ahondar en el lenguaje popular que se pretende desarrollar. Por lo anterior, la Compañía debiese apuntar hacia el desarrollo de un lenguaje que ponga el énfasis en la creación de vínculos sociales fuertes y de largo aliento. Es decir, la CEETUCH debiese construir propuestas que no apunten únicamente a un fin estético o meramente artístico ligado a la problemática

del teatro callejero, sino que más bien apunten hacia la cuestión social y la capacidad de generar impactos en las distintas comunidades con las que trabaja. De esta forma, también se amplía el campo de exploración abriéndolo a otras posibilidades como los son las residencias; conversatorios; talleres; festivales, etc.

“Estamos defendiendo formas que ya no son las que tenemos que hacer, quizás las hacemos porque creemos que tenemos que hacerlas pero a lo mejor no, a lo mejor el CEETUCH ahora tiene que guardarse, hacer un teatro íntimo para 20 personas, ¿por qué tenemos que hacer teatro para 300 personas?, a lo mejor “La revolución rota” era una obra para 20 espectadores en una casa y eso tendría mucho más impacto que una obra en una población, porque a lo mejor el momento de ahora es un momento más conservador, entonces hay que pensar esas estrategias hay que ser más político, en el sentido de entender como nuestro trabajo puede generar redes, puede generar sentido, tenemos que ser un poco más arriesgados y no quedarnos en lo formal” (VALENZUELA VALENZUELA)

Ahora el desafío está en definir metodologías de investigación que permitan ahondar en problemáticas sociales, encontrando la forma en que pueden articularse en un trabajo artístico, aportando a fortalecer los vínculos que la Compañía ha trabajado, y también a crear nuevos lazos, con el fin de establecer redes de trabajo tanto entre los artistas, como entre las diversas poblaciones del país, significando un aporte tanto a la descentralización del arte como al desarrollo social de los distintos sectores.

Durante el año 2018 y, luego de una seguidilla de reuniones, la CEETUCH decide continuar y profundizar en el Proyecto CEETUCH, proyecto que hace el trabajo de vínculo de la Universidad de Chile, a la vez

que sus integrantes desarrollan nuevas investigaciones y exploraciones en cuanto al trabajo que se puede desarrollar más allá de la instancia del espectáculo teatral, como lo serían; talleres, charlas, residencias, festivales, etc.

Es en este contexto donde nace la instancia de trabajar junto al programa PACE¹⁴ de la Universidad de Chile, realizando durante el 2018, tres residencias artísticas en colegios de las comunas más vulnerables de Santiago y sus alrededores, con el fin de realizar creaciones artísticas que permitan un intercambio entre los diversos colegios que componen el programa.

Finalmente durante el 2018 la CEETUCH comienza a funcionar como un núcleo sobre el cual convergen diversos proyectos e investigaciones que apuntan a contribuir en las misiones de la compañía antes mencionadas.

5.2.1. Diseño y visualidad de las obras

En cuanto a la visualidad de las obras, ésta se ha volcado en la continua búsqueda que la acerque a un lenguaje callejero. Esto tiene que ver con la continuidad de la diseñadora Nicole Sánchez, quien ha integrado todos los equipos artísticos de las obras de la CEETUCH (Excepto *Inmigrantes*).

¹⁴ Programa de acompañamiento y acceso efectivo a la educación superior

En *La canción rota*, se plantea la idea de un escenario puesto en la calle, que delimita claramente el espacio de acción; y se trabaja con vestuarios realistas que apuntan a personajes de campo, que poseen particularidades propias, ya que aún no se trabajaba con la idea del coro. Luego de esto, se pasa a la segunda versión del mismo montaje donde, movidos por la influencia del trabajo realizado con Ignacio Achurra, se comienza a trabajar la idea de un espectáculo móvil articulado por coros. En esta ocasión existían diseños que apuntaban a la unificación de los coros, por medio de los vestuarios y movimientos escénicos. En *Los papeleros*, se trabaja con la idea de este escenario puesto en la calle, pero este adquiere otro valor al ser móvil y capaz de transformarse en otro espacio de acción por medio de su movimiento. Es un escenario flexible y que es manipulado por los actores; se continúa el desarrollo del coro como eje fundamental de la narración y se trabaja en base a la temática de la obra, es decir, la basura como elemento básico en la búsqueda estética. En esta creación, comienzan a cambiar los vestuarios realistas de *La canción rota*, pasando a un vestuario que busca destacar, por sobre todo, la visualidad y los colores que propone la calle. En el siguiente montaje, *Ramon Ramon*, el trabajo se vuelca sobre las estructuras móviles y las posibilidades creativas que permiten, posibilitando diversos espacios. En relación al vestuario, se trabaja el *jean's* como material representativo de los obreros y unificador de los coros. Por último, tanto *Inmigrantes*; como *La revolución rota*, continúan en el desarrollo de estas estructuras móviles integrando, a su vez, la proyección de videos como una nueva posibilidad de recurso narrativo.

La investigación y avances de la CEETUCH en cuanto a la estética de las distintas obras ha ido en directa relación con los recursos con los que se ha contado para trabajar: Fondo Azul 2012 y 2013; Fondo Bicentenario 2015; y Fondo Valentín Letelier 2016; los cuales han permitido a la Compañía adquirir los elementos técnicos conducentes a la óptima realización de los espectáculos como son los equipos de iluminación; sonido; y han permitido aventurarse en la compra de materiales tanto para la realización de escenografía y vestuarios.

Con respecto a este proceso de desarrollo estético de la Compañía, si bien ha sido un aporte y un hallazgo en la realización de los espectáculos, posee una complejidad en cuanto al montaje, desmontaje; carga y descarga de todos los elementos que se requieren para el armado de estas estructuras. Creemos que se hace imperiosa la necesidad de encontrar las formas y materialidades que faciliten estas labores, ya que significan un enorme desgaste para el equipo técnico y creativo quienes, en conjunto, son los encargados del transporte y montaje de las estructuras antes de cada función. Ahora bien, la búsqueda estética debe ir ligada a la artística, como señalamos anteriormente, por lo que, es de esperar, que el diseño y el trabajo de los diseñadores, pueda adaptarse a nuevas plataformas iniciando nuevas exploraciones en torno a otros marcos que no necesariamente tienen que ver con un “teatro callejero” propiamente tal, sino que a su vez, se desarrolle la búsqueda de nuevos mecanismos que se integren a las

iniciativas que comienza a tomar la compañía, como lo son las residencias, festivales, ponencias, talleres y charlas.

5.3. RESPECTO A LO ADMINISTRATIVO

La noción de producción como un ente organizado y definido, nace en la compañía durante el año 2014, en el proceso del tercer montaje, *Ramón Ramón*, dirigido por Francisco López. Durante los primeros años de funcionamiento, la organización de las labores productivas se daba de una manera intuitiva, espontánea, variada y discontinua. Dentro del mismo grupo, no se designó a un equipo de producción y, principalmente, éste se organizaba y sesionaba de manera resolutiva en función de las oportunidades que se presentaban para mostrar la obra en festivales, poblaciones o colegios; y luego, en función de los dos distintos concursos otorgados a cada una de las obras durante 2012 y 2013. Durante todo ese período, la mayoría de los integrantes del grupo aún eran estudiantes de Departamento. Como recalcamos anteriormente, el concepto de producción entra con fuerza a la Compañía durante el periodo en el cual “Panchito Paco” López dirige *Ramón Ramón*. López llegaba a la agrupación como el primer egresado que no había iniciado el proyecto, y con la experiencia de haber dirigido anteriormente 9 creaciones escénicas. Durante el proceso de dirección de *Ramón Ramón*, López se encarga, paralelamente, de la producción de la obra. Ésta fue postulada al Festival *Santiago Off*, a los

Trabajos Voluntarios de la FECH y al Fondo Bicentenario Juan Gómez Millas.

Una vez terminada la primera itinerancia de esta obra, se articula por primera vez en la Compañía, un grupo específico para la producción de *Ramón Ramón*, los que se encargaban de organizar nuevos encuentros con la obra, participación en festivales; estar en contacto con distintas organizaciones sociales; y en la redacción de proyectos. Desde 2015, también se elige una directiva, encargada de realizar el trabajo general de producción del grupo.

Por lo mismo, es pertinente, y no se aleja de la realidad mencionar, que hay un antes y un después en la agrupación desde la llegada de Francisco López, ya que éste aportó en el conocimiento y acercamiento de los integrantes en los procesos de producción. Pensamos que el vago conocimiento acerca del trabajo de producción, y su importancia en la creación y desarrollo de cualquier trabajo artístico, revela una carencia que existe desde la misma Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En términos concretos, Producción es una asignatura que contempla solo un semestre lectivo y el cual se realiza en el último año de la carrera, período en el que los estudiantes ya están a un paso de licenciarse, convirtiéndose en una asignatura que no se logra permear en el trabajo a desarrollar de los futuros actores. Cuesta mucho encontrar personas que desarrollen el trabajo de la producción teatral. Creemos que una de las razones por las que se da

este fenómeno, es la falta de validación en el mismo medio de esta labor pero, por sobre todo, desde la misma institución, que no ha profundizado respecto a esta área en la formación de los futuros artistas escénicos chilenos. En el caso de la CEETUCH, hay un gran cambio en este ámbito una vez creado el grupo de producción definitivo, lo que ha permitido poder proyectar el trabajo de la compañía en el tiempo con un nivel de organización mayor y estable, que está presente para ir pensando, construyendo y resolviendo, a partir de múltiples posibilidades (concursos públicos, encuentros, distintas instancias de financiamiento), el mejor camino que permita llevar a cabo cada uno de los proyectos.

Respecto a los fondos y a la gestión de la compañía, estas se han caracterizado desde su formación por optar a los distintos tipos de financiamiento universitario concursable como lo son los nombrados con anterioridad. En este sentido, al adjudicarse el Fondo Valentín Letelier con el proyecto de Jornadas Teatrales, se hace una distinción importante que apuntó directamente a la profesionalización de la actividad, permitiendo pagar honorarios a cada uno de los cuarenta artistas involucrados en la realización de cada una de las itinerancias contempladas por el proyecto. Además el financiamiento de este proyecto permitió la compra de gran parte de los equipos técnicos de la compañía, lo que otorgó directamente una mayor independencia del grupo para itinerar por diversos lugares. Por otra parte, al ser espectáculos de teatro callejero, estos permitían generar una recaudación por concepto de aportes voluntarios, que se dividían entre los

artistas, transformándose en un pago simbólico en relación a todo el trabajo que conlleva el encuentro teatral. La compra de funciones particulares y la participación en distintos festivales han sido otro medio de financiamiento; no obstante, este tipo de encuentros tienen carácter esporádico, por lo que se dificulta destinarlo para honorarios. La falta de financiamiento ha sido un problema que ha evolucionado en relación al estudiante que deja de ser estudiante, y que al egresar y enfrentarse a la realidad nacional, se encuentra en el intento de poder vivir de su trabajo y su carrera. Esto, claramente, significa un esfuerzo arduo y complejo para la gran parte de artistas en Chile. Actualmente, la mayoría de los integrantes de la Compañía son egresados, lo que genera la necesidad de poder perdurar con esto, por lo que el financiamiento de honorarios se vuelve imperioso.

Una agrupación de esta naturaleza, es decir, compuesta por más de cuarenta artistas, se convierte en un proyecto que, por todas las características que reúne, responde varios de los objetivos fundacionales de nuestra casa de estudios y, por lo cual, su existencia se hace pertinente y necesaria, sobre todo en lo que respecta al área de Vinculación y Extensión con el medio. Por este motivo, es necesario señalar que una instancia de este tipo, y que ha logrado proyectarse por más de un lustro, debiese ser financiada por la misma Universidad. El Departamento de Teatro ha sido un espacio desde el cual el grupo ha recibido cierto patrocinio, pero no se ha podido concretar financiamiento alguno. La misma Compañía DETUCH (Compañía del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile),

impulsada por profesores, se ha constituido como un proyecto esporádico, que se diluye en el tiempo, por el mismo problema de falta de recursos para su financiamiento.

El proyecto CEETUCH debiese avanzar en la consecución de un financiamiento estable y continuo por parte de la Universidad de Chile, ya que la labor social que está realizando la Compañía, en la vinculación del teatro con el medio, es una instancia en la cual la Universidad está en deuda con la sociedad, y en el que la CEETUCH se presenta como una solución frente a una necesidad que no ha sido respondida. Como los fondos que presenta la Universidad no son suficientes, la agrupación ha decidido, por el momento, presentarse como un proyecto independiente al Departamento de Teatro, pero que recibe el patrocinio de éste, acogiéndose como un proyecto de la Corporación Cultural Peripecias (creada por algunos miembros de la compañía). Con esta nueva oportunidad de asociatividad, el grupo pretende trabajar en la búsqueda de financiamiento a partir, no sólo de los concursos ofrecidos por la Universidad y el Estado sino que, también, a través de la Ley de Donaciones Culturales y Privados.

Respecto al cuestionamiento del grupo acerca del vínculo real que se tiene con la institución, hubo un replanteamiento en la organización interna de la Compañía, replanteándose la alianza DETUCH con CEETUCH. En esos primeros acuerdos, la agrupación se presentaba como un “proyecto escuela”, que se conformaba a partir de una directiva. Actualmente, el grupo

se ha replanteado la idea de funcionar con una directiva y ha decidido establecer la idea de un Núcleo, sobre el cual convergen los diversos proyectos de la compañía. Esto se postuló a nivel grupal, ya que era necesario para la agrupación recobrar el carácter prístino de ésta compañía, volviendo al lugar de origen del proyecto, el cual se fue perdiendo en el entendimiento ante la idea de institucionalización de la CEETUCH.

5.4. VINCULACIÓN CON LA UNIVERSIDAD DE CHILE

La Compañía de Estudiantes y Egresados de Teatro de la Universidad de Chile, durante su historia, se ha vinculado de diversas maneras al DETUCH. Si bien, en un principio, las relaciones eran netamente con docentes, y éstas apelaban a una colaboración en cuanto al trabajo creativo, este vínculo se fue profundizando con el transcurso del tiempo, enfocándose en crear una relación más concreta, en la que ambas partes pudiesen avanzar hacia un objetivo común.

“Hasta ahora yo creo que el vínculo no ha estado relacionado a la escuela, sino más bien al departamento, es decir, el vínculo no estaba asociado a docencia, estaba asociado a trabajo creativo de estudiantes o ex estudiantes que están trabajando ya a un nivel profesional o semi profesional, entonces, la relación natural debiese ser por el lado de la docencia. Alguna vez se pensó, se imaginó, que el CEETUCH sería un lugar de práctica, claro, todas esas cosas están por construirse. Cualquier cosa que yo te pudiese decir sería proyecto, ¿cómo ha sido?, yo creo que todavía no ha sido realmente ese vínculo. El vínculo ha estado esbozado y ha habido algunas colaboraciones de

algunos profes, pero tampoco la colaboración es permanente” (BARRÍA JARA)

Si bien, la CEETUCH nace desde el estamento estudiantil y toma este nombre en respuesta a lo que en ese entonces era el DETUCH, la Compañía ha apuntado hacia una institucionalización en la búsqueda de colaboraciones que permitan la continuidad de un proyecto que desarrolla y fortalece la misión de la Universidad de Chile en cuanto a su vinculación con la sociedad

“Los papeles te sirven para establecer obligaciones al futuro, es decir, era importante que nosotros lográramos armar un documento en donde pudiéramos instalar al CEETUCH dentro del área de extensión de un departamento, no perteneciendo al departamento, ya que no puede permanecer por ser una iniciativa de estudiantes y ex estudiantes, pero si que el departamento tuviera una obligación y que esa obligación no dependiera exclusivamente de la buena voluntad de una o dos personas. Si no que fuera una cuestión institucional, eso tampoco se logró concretar (...) no logramos construir ese acuerdo como una suerte de protocolo. Yo me imaginaba en ese momento, ¿cómo podemos armar un protocolo para armar esa cuestión? No fue necesario, porque como paula siguió, ella tenía también una intención muy radical sobre eso, no fue problemático. El punto es que eso no significaba que iba a seguir así. Y ahí es donde ahora queda nuevamente en una tierra de nadie en la que hay que reconstituir, obviamente hay camino avanzado, pero es una cosa esbozada apenas, que hay que construir, no está claro todavía cual es el lugar del CEETUCH al interior de la práctica docente, y que quiero que les quede claro, que no es solo un problema de financiamiento, porque si pensábamos que era solo un problema de financiamiento, estábamos cagados, porque nosotros no tenemos ni plata para nosotros, para el trabajo de los académicos” (BARRÍA JARA)

El vínculo comienza a desarrollarse a través del académico Mauricio Barría; y, tras el cambio en la dirección, se continúa la búsqueda y desarrollo de un vínculo concreto entre el Departamento y la Compañía. Este proceso se frena tras la salida de Paula Aros y, como bien indica Barría en la entrevista, “queda nuevamente en tierra de nadie”. El vínculo se reduce a una ayuda en la difusión; facilitación de espacios de ensayos y algunas asesorías vinculadas particularmente con docentes de la universidad, mas no se logra establecer una conexión directa entre el departamento y la compañía en donde se establezca un proyecto común.

En la actualidad, la CEETUCH continúa desarrollando una labor de vinculación entre los estudiantes y egresados de la Universidad de Chile con la sociedad a través de sus diversos proyectos, los que se han llevado a cabo, en gran medida, gracias a los Fondos Universitarios; empero, se piensa que la Compañía debiese dar un salto mayor, y comenzar a vincularse, no sólo con el DETUCH, sino que buscar nuevas posibilidades que abarquen más áreas de la propia Universidad. Si bien se han creado vínculos con organizaciones estudiantiles como la FECH y el CEI (Centro de Estudiantes de Ingeniería), estos lazos, al igual que el construido con el Departamento de Teatro, tienen que ver con la facilitación de espacios de ensayos; y prestamos de materiales como graderías, bodegaje, etc.

Creemos firmemente que la CEETUCH debiese establecerse como una Compañía y, desde ese lugar, elaborar un “Proyecto CEETUCH”, con el

cual se puedan fijar objetivos comunes entre la Universidad y la agrupación. Esto con el fin de consolidar un proyecto de colaboración, no desde un Departamento o Facultad independiente, sino que a nivel de Vicerrectoría, abarcando toda la Universidad de Chile, involucrando así por ejemplo a sociólogos, periodistas, actores, músicos, bailarines, psicólogos, etc. Esto fortalece el intercambio de aprendizajes entre la comunidad universitaria, además de establecerse como un proyecto de alto impacto en cuanto a la vinculación social de la propia Universidad de Chile como institución pública; y va en directa relación con los objetivos principales de la CEETUCH, en lo que se refiere a la descentralización, ya no solo del arte, sino que de la educación en general.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRÍA JARA, Mauricio. Entrevista. Vicente IRIBARREN GODOY. 20 de Diciembre de 2016.
- BERRÍOS INOSTROZA, Óscar. Entrevista. Vicente IRIBARREN GODOY. 7 de Diciembre de 2016.
- CARRASCO CHARLIN, Deborah. Entrevista. Vicente IRIBARREN GODOY. 2 de Febrero de 2017.
- DAVIS TOLEDO, Giselle. «La generación de recambio político y la nueva sociedad civil: ¿Quién lidera a quién?» *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 11, N° 32* (2012): 67-89.
- DÍAZ HERRERA, Fernando. «Teatro Popular. Dos períodos, dos anécdotas.» *ALPHA, n° 35* (2012): 185-194.
- FALCÓN BIANCHI, Leonardo. Entrevista. Deborah CARRASCO CHARLIN. 4 de Diciembre de 2016.
- FIGUEROA LIRA, Lucas. Entrevista. Vicente IRIBARREN GODOY. 7 de Enero de 2017.
- GARCÉS, Mario. *El despertar de la sociedad: Los movimiento sociales de América Latina y Chile*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2012.
- GILABERT VICENCIO, Sergio. Entrevista. Deborah CARRASCO CHARLIN. 12 de Diciembre de 2016.
- GODOY HERNÁNDEZ, Christian. Entrevista. Deborah CARRASCO CHARLIN. 14 de Enero de 2017.
- GODOY QUIERO, Manuel. Entrevista. Vicente IRIBARREN GODOY. 22 de Enero de 2017.
- HELLBERG KAID, Úrsula y Javiera ZEME SCALA. *Andrés Pérez: Técnicas y éticas. Ensayo de (re) construcción de los principios del actor*. Tesis de Pregrado. Santiago, Chile: Universidad de Chile, 2012.
- IRIBARREN GODOY, Vicente. Entrevista. Deborah CARRASCO CHARLIN. 21 de Marzo de 2017.
- LEAL QUINTEROS, Fernando. Entrevista. Vicente IRIBARREN GODOY. 17 de Diciembre de 2016.

- MAYOL MIRANDA, Alberto y Carla AZÓCAR ROSENKRANZ. «Politización del malestar, movilización social y transformación ideológica: El caso "Chile 2011".» *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 10, N°30* (2011): 163-184.
- MIRA, Andrea. «Crisis de representatividad y estallido social. Una aproximación a la actual experiencia chilena.» *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 10, N°30* (2011): 185-197.
- PÉREZ RAMÍREZ, Camila. Entrevista. Vicente IRIBARREN GODOY. 14 de Diciembre de 2016.
- PIGA, Domingo. *Teatro Experimental de la Universidad de Chile*. Santiago: Universitaria, 2001.
- ROITMAN ROSENMANN, Marcos. «Vanguardia, México.» 28 de Septiembre de 2011. *Diario Vanguardia, México*. 30 de Octubre de 2017.
- SÁNCHEZ FUENTEALBA, Nicole. Entrevista. Vicente IRIBARREN GODOY. 15 de Enero de 2017.
- VALENZUELA VALENZUELA, Víctor. Entrevista. Vicente IRIBARREN GODOY. 10 de Enero de 2017.
- VALLEJO DOWLING, Camila. *Piensa Chile*. 4 de Agosto de 2011. 12 de Diciembre de 2017.
- YÁÑEZ ÁLVAREZ, Valeria. Entrevista. Deborah CARRASCO CHARLIN. 5 de Marzo de 2017.

